



HAL
open science

Hâfu, les identités fragmentées : faire son héritage

Yukali Modéran

► **To cite this version:**

Yukali Modéran. Hâfu, les identités fragmentées : faire son héritage. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03285990

HAL Id: dumas-03285990

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03285990v1>

Submitted on 13 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Yukali Modéran

Hâfu, les identités fragmentées : faire son héritage

Sous la direction de Christophe Viart

Yukali Modéran

Hâfu, les identités fragmentées : faire son héritage

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement M. Christophe Viart pour son aide précieuse, et sa patience infinie.

Je souhaite également remercier Emilie Demon d'Afronova Gallery, Roger Ballen, Lawrence Lemaona, le Labo des arts, l'atelier Art 21, ainsi qu'Ingrid, Paula, Véronique, Larissa, Aude, Tatiana, Sati, Samuel, Ayako, Naoki et Keiji pour leurs contributions protéiformes à ce mémoire.

Sommaire

Introduction

I. La collecte : risques et atouts

II. Fragments et ressources multiples

III. Tissage et assemblage des matières et du temps

IV. La légitimité du bricolage

Conclusion

Introduction

Au Japon, un « *Hâfu* » est un métis avec un parent japonais. Ce mot est dérivé de l'anglais « Half », et indique que le métis n'est qu'une moitié de Japonais. Ce terme est considéré comme péjoratif par certains *hâfu*, pourtant il est bien plus positif que le terme autrefois employé, et encore utilisé actuellement par certaines personnes âgées : *Konketsuji*, qui signifie « sang-mêlé ».

Après avoir été presque invisibles jusque dans les années 70, la présence *hâfu* a été de plus en plus en marquée, et a été en apparence très bien acceptée au sein de la société japonaise. De nombreuses célébrités de la télé et du sport sont ainsi *hâfu*, et font de leur métissage une force. Cependant, cela n'est pas le reflet de la réelle condition de nombreux métis au Japon. Bien que les Japonais tiennent un discours très ouvert sur le sujet, les *hâfu* sont encore trop souvent discriminés. Les niveaux de discriminations peuvent être divers, car être *hâfu* peut être vécu de manières différentes, selon le pays de résidence durant l'enfance, ou selon le niveau de langue japonaise atteint.

Je suis métisse *hâfu*, et dès le début de ma pratique plastique, je me suis interrogée sur la façon dont je pouvais évoquer cette conception japonaise du métissage, parfois dure, et qui peut être assez difficile à saisir. En effet le Japon, qui est à la pointe en matière de *soft power* au niveau international, affiche une culture qui bénéficie d'une certaine popularité en Europe depuis plusieurs décennies. Je me suis demandé quelle légitimité je pouvais avoir, en tant que *hâfu* avec une culture française dominante, pour pouvoir parler du Japon.

Mes recherches se sont dirigées autour d'objets et traditions japonaises. En partant de fragments de matériaux collectés dans mon environnement immédiat, je me suis dirigée vers des

techniques d'assemblage appartenant entre autres à la pratique textile, même si je n'ai pas suivi de formation dans ce domaine. Pourtant, les étapes de cette pratique imparfaite ont pour moi un sens. Grâce à une série d'ouvrages en sciences humaines, des visionnages de films, des expositions et des catalogues de plasticiens qui m'ont particulièrement parlé, j'ai pu développer ma réflexion sur ce que pouvait représenter pour moi la condition *hâfu*.

Le point de départ de cette recherche a été le catalogue de l'exposition du MAC VAL en 2017, *Tous, des sang-mêlés*¹, qui m'a permis de comprendre qu'il ne fallait pas seulement explorer les pistes plastiques japonaises ou françaises, et ne pas être trop ethnocentré. Par la suite, bien que les livres qui m'ont intéressée sont majoritairement français et anglo-saxons, les artistes dont j'ai choisi d'étudier les œuvres sont originaires de plusieurs continents différents. Leur point commun est qu'ils me parlent tous de l'identité, notion qui constitue la base même de mon questionnement. Les expositions que j'ai visitées se situaient principalement à Paris et à Bruxelles. Bien que la Belgique soit voisine de la France, le point de vue belge m'a paru profitable. En effet, les questions autour de la postcolonialité, telles que celles concernant le métissage ou l'identité culturelle par exemple, sont présentes dans la société belge actuelle et font l'objet d'une réflexion qui est nécessaire.

Je vais aborder dans un premier temps les morceaux éparpillés à travers ma collecte de matériaux domestiques et de souvenirs épars. J'expliquerai ensuite ce que représente la fragmentation dans mon travail, et son lien avec les notions d'identités. Dans une troisième partie, il sera question de la place des histoires et des temporalités dans l'assemblage des matériaux. Enfin, je développerai ce qui me semble être un certain bricolage de la légitimité.

¹ Julie CRENN, Frank LAMY et Alexia FABRE, *Tous, des sang-mêlés, catalogue d'exposition*, MAC VAL., Vitry-sur-Seine, 2017.

I. la collecte : risques et atouts

La première étape de mon travail plastique commence par une collecte. Cette phase du processus concerne non seulement les matériaux domestiques, mais aussi les souvenirs et les temporalités. Il est question ici d'un chaos qui plus tard, une fois arrangé et négocié, participera à une certaine forme d'appropriation de ma culture japonaise. Cette étape était essentielle dans un travail plastique que j'ai réalisé en 2019, le *Tanuki*, dont la production a commencé par des collectes. En outre, cette pièce en 3 parties présente un moment particulier dans ma recherche sur les identités *hâfu*.



Tanuki

2019

Peinture à l'acrylique, Papier de calligraphie, encre de chine, baguettes, ficelle, grillage, sac poubelle, chiffon
165 cm x 140 cm x 30 cm (Toile de 40 x 40 cm, poème sur papier japonais à calligraphie de 33 x 27 cm, et
sculpture de 15 x 40 x 20 cm)

1) A la recherche de l'identité *hâfu* : le *Tanuki*

a) La collecte du souvenir

Le *tanuki* est un *yôkai* des forêts, c'est-à-dire un esprit magique selon la culture folklorique japonaise. Il est notamment représenté sur plusieurs estampes ukiyo-e d'Utagawa Kuniyoshi datant des années 1840². Selon la tradition, le *tanuki* a des pouvoirs magiques, et en particulier celui de pouvoir se transformer. Le *tanuki* est très populaire au Japon, et il est le thème d'une des comptines enfantines les plus apprises au Japon, *Genkotsu Yama No Tanuki-San*. Cette chanson, par réminiscence, relie à leur enfance de nombreux *hâfu*, même quand ils sont comme moi partiellement coupés de leur culture japonaise. Ce *yôkai* a également la réputation de porter bonheur, et on le retrouve fréquemment sous forme de statue à l'entrée des restaurants, ou des jardins nippons. C'était le cas dans le jardinet de mes grands-parents japonais, où une céramique de *tanuki* était placée au milieu des *bonsaïs*, devant un petit



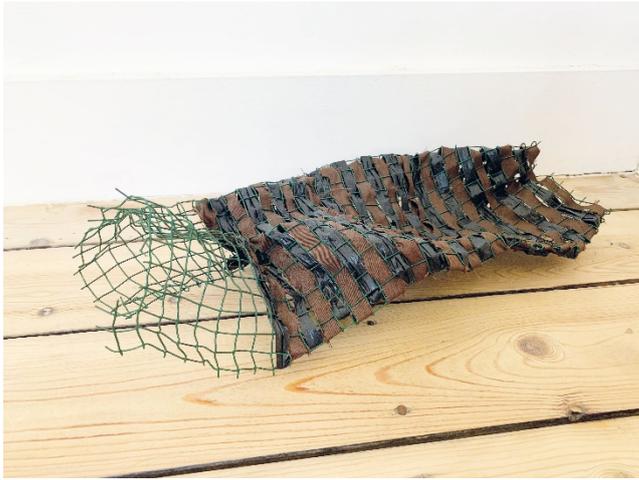
Détail 1 de *Tanuki*, 2020, Papier de calligraphie, encre de Chine, baguette, ficelle, 33 cm x 27 cm

étang bien entretenu de carpes *koï*. Au fil des ans, la statue avait été un peu abîmée par les typhons qui ont de nombreuses fois balayés la région. Pourtant sa présence accueillante, à chacune des mes arrivées dans cette maison familiale, avait une dimension rassurante et réjouissante pour l'enfant *hâfu* que j'étais.

Bien que cette créature traditionnelle m'évoque de nombreuses histoires, c'est en collectant le souvenir d'un instant précis que j'ai réalisé ma production plastique autour du *Tanuki*. Il s'agit d'un

² On peut voir un exemple de ces estampes sur le site du Museum of Fine Arts à Boston :

<https://collections.mfa.org/objects/461387/tanuki-fortuneteller-tanuki-no-uranai-t-and-tanuki-shop?ctx=8f4606a7-0704-4255-ad1a-787df306c6e9&idx=3> [Consulté le 23 avril 2021]



Détail 2 de *Tanuki*, 2020, grillage, sac poubelle, tissu
15 x 40 x 20 cm

épisode avec ma cousine japonaise lors d'un voyage au Japon en 2018. Lors de cet après-midi au Japon que j'essaie de me remémorer, ma cousine avait vu un *tanuki* mort sur le bord de la route alors que nous roulions en voiture. Celui-ci avait probablement été heurté par une voiture. Quand nous sommes repassées à sa demande, après un dialogue étrange entre nous deux, il avait disparu. Il n'était donc peut-être pas mort. Cependant, quelques heures plus tard, en repassant par le même

chemin, nous l'avons vu à un autre endroit de la route, finalement mort.

J'ai recherché des images de ce jour-là dans le dossier « photos » de mon ordinateur, parmi des milliers d'autres images liées à des souvenirs hétérogènes, et je les ai retrouvées après un certain temps. Comme il était question de l'interprétation d'un moment court, j'ai réalisé la première partie de ce triptyque à l'acrylique, de façon spontanée, en gardant un cadrage photographique de ma cousine. Pour cela, je n'ai utilisé la projection de cette image comme modèle que pendant quelques dizaines de minutes seulement, le temps qu'elle soit à peu près peinte.



Détail 3 de *Tanuki*, 2020, acrylique, 40 cm x 40 cm

b) La collecte des mots

Lors de l'échange dans la voiture avec ma cousine, alors qu'elle n'était pas certaine d'avoir vu le *tanuki*, je n'étais pas sûre de tout comprendre. Elle était agitée, parlait vite, et utilisait des mots japonais compliqués pour moi. Comme cela est souvent le cas dans ce genre de situation, nous avons utilisé Google translate, mais les traductions obtenues étaient farfelues. Le japonais n'est pas une langue indo-européenne, et sa structure est très éloignée du français. Les Japonais n'utilisent en effet que très peu les pronoms personnels, et il en est de même pour les marqueurs du pluriel. Il faut donc deviner selon le contexte le genre ou le nombre grammatical, ce que Google Traduction n'est pas en mesure de faire. La traduction correcte aurait dû être : « Je veux voir le *tanuki* mort. Peut-être qu'il était en vie. Le *tanuki* mort a disparu. » La traduction Google fut « Je veux voir un raton laveur décédé. Peut-être que j'étais en vie. Les choses mortes ont disparu. »



Japon, 2018. La traduction automatique utilisée pour le *Tanuki*

J'ai recueilli sur le moment ces mots au moyen de photos du smartphone, car ils me parurent tristes mais poétiques. De plus, après avoir retrouvé le *tanuki*, je me suis rendu compte que c'était la première fois que j'en voyais un vrai, alors que je ne savais même pas quelques heures plus tôt que cet animal existait vraiment³. Ce *tanuki* qui se transforme, qui n'est pas mort, qui disparaît, qui pour finir est mort, et ce traducteur automatique qui mélange les pronoms personnels, et les genres, tout cela m'a évoqué la question de la finitude, la confusion. Cela m'a aussi fait penser à ma condition de

³ Le tanuki est un chien viverrin, animal venant d'Asie.

hâfu, prise dans une situation interculturelle où je ne comprenais que la moitié des choses, où les pronoms personnels s'échappent, et qui m'a étrangement amenée à m'identifier à cet animal bizarre et polymorphe.

c) La collecte des matériaux domestiques

Pour reproduire les mots collectés, j'ai utilisé du papier d'entraînement à la calligraphie japonaise, de l'encre de chine, des baguettes chinoises, et un peu de ficelle destinée au bricolage d'enfant, que j'ai utilisé pour pendre le « rouleau ». Pour la représentation du *tanuki* mort, j'ai récupéré un vieux morceau de grillage



La collecte des matériaux domestiques pour le *Tanuki*.

de mon jardin, un sac poubelle noir et des restes de tissus brun utilisés pour faire des déguisements pour mes enfants. J'ai découpé des bandes et tressé ces morceaux sur le grillage de jardin, de manière volontairement inachevée.

Il s'agit d'une démarche consciemment domestique, qui correspond à mes routines. Cuisine, peinture, jardinage, couture, et enfants autour de moi, font partie de mon quotidien et de mon présent, et tout cela avait un sens au moment de la production de ce travail. A travers ce moment de création, j'ai recherché un moment de ma vie japonaise en tant que *hâfu*, avec ses difficultés et sa poésie, en utilisant des matières domestiques. C'est une façon de m'approprier cette vie japonaise, avec les moyens que j'ai.

Cette collecte d'allure inoffensive peut pourtant comporter des risques ou des travers, mais elle est aussi bénéfique dans ma recherche pour partager ce que peut être mon identité *hâfu*.

2) Les dangers de la collecte

Plonger dans ses souvenirs et sélectionner ce que l'on veut bien raconter est un exercice périlleux. J'ai pris conscience de l'importance de l'équilibre à trouver, après avoir vu l'exposition de Yasmina Benabderrahmane « La Bête, un conte moderne » au BAL⁴. La disposition des nombreux écrans qui alternent images filmées statiques et évoquent des moments semblant éternels, tout cela avec des textes, m'a parue poétique, et m'a beaucoup frappée, car leur capacité à nous entraîner dans un autre univers était puissante. Dans cette exposition, il était question d'intime, car ces images sont guidées par deux voix qu'on n'entend pas : celle de l'oncle, géologue, et celle de la grand-mère,



Yasmina Benabderrahmane, *La Bête, un conte moderne*, exposé au BAL 15 janvier au 26 août 2020

préservant les cultures traditionnelles de son pays natal, le Maroc. J'ai été d'autant plus touchée car l'artiste parle de son pays qu'elle n'avait pas vu depuis 12 ans. Je connais ce sentiment d'éloignement qui s'étire, et je sais à quel point le retour au pays peut créer des images et des souvenirs très forts, qui sont exacerbés par la nostalgie vécue. Le raconter avec distance n'est cependant pas une sinécure.

Dans ma pratique plastique et les actions qui y sont impliquées, la collecte de souvenirs est indubitablement liée au glanage d'objets dans mon champ domestique, qui constitue un ensemble foisonnant d'éléments dans lequel il faut faire un tri, tout en évitant le piège de se perdre dans des émotions teintées de nostalgie. Lors de ma collecte des matériaux domestiques, je pars équipée d'un

⁴ Voir sur <<https://www.le-bal.fr/2020/06/la-bete-un-conte-moderne-de-yasmina-benabderrahmane>> [Consulté le 10/04/2021]

sac de commissions, et je parcours soit ma propre maison, soit la maison de mon enfance où ma mère vit toujours. Dans cette maison se trouvent une centaine de cartons dans un sous-sol, avec des milliers de petits objets de mon enfance ou de celle de mon père, qui était français. Vieux vêtements sentant la naphthaline, collection de porte-clés, matériel de couture de ma grand-mère française, bibelots, câbles grisés, et quelques très rares souvenirs du Japon, sans valeur aucune. Il s'agit pourtant d'une incroyable caverne d'Ali Baba, qui permet de se lancer dans une vraie chasse au trésor, prenant cependant rapidement une allure de course. Il faut en effet, pendant cette collecte, garder un rythme soutenu, rester concentrée sur l'objectif, faire son « marché » sans traîner, en courant le risque très grand de se faire happer par les souvenirs, et ne plus pouvoir rien faire de la journée. Le but n'est pas de se noyer dans les reliquats familiaux, mais au contraire de leur donner une nouvelle vie. Il ne s'agit pas de se tourner vers le passé, mais de rester dans le présent. L'ouvrage qui aura lieu par la suite permettra le retour à un présent manuel et actif.

Lydia Flem, dans son livre *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*⁵, racontent les dangers des souvenirs à chaque instant, à travers des passages décrivant l'énorme diversité des objets qu'elle rencontre alors qu'elle doit « débarrasser » la maison des affaires de ses parents tous les deux décédés. Elle décrit ainsi le poids des objets, et les sentiments qu'ils amènent à chaque rencontre :

« Les choses ne sont pas seulement des choses, elles portent des traces humaines, elles nous prolongent. Nos objets de longue compagnie ne sont pas moins fidèles, à leur façon modeste et loyale, que les animaux ou les plantes qui nous entourent. Chacun a une histoire et une signification mêlées à celle des personnes qui les ont utilisés et aimés. Ils forment ensemble, objets et personnes, une sorte d'unité qui ne peut se désolidariser sans peine. J'errais dans la maison, irrésolue, accablée, impuissante⁶. »

Ce passage est intéressant car il parle de l'histoire des objets, et de l'égarement au milieu de ces choses. Cette errance fait partie de la collecte, mais elle peut être au bout d'un moment

⁵ Lydia FLEM, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil, Librairie du XXI^e siècle, 2004

⁶ *Ibid.*, p.50.

chronophage, et écrasante. Un peu plus loin dans le livre, Lydia Flem évoque d'ailleurs ce danger et pose la question suivante : « S'il est sain de garder un lien puissant avec ses racines, ne deviennent-elles pas dangereuses lorsqu'elles débordent de terre et envahissent la part aérienne de l'arbre, prêtes à l'étouffer ?⁷ »

Souvent, j'évite les objets qui sont trop chargés d'histoires, et je préfère glaner des matériaux qui, tout en ayant quelque chose à raconter, sont suffisamment « légers » pour pouvoir être utilisés sereinement. Lydia Flem à la fin de son livre, évoque justement les matériaux qui en général m'intéressent le plus, par leur aspect insignifiant trompeur : « Pourquoi avais-je tout mené tambour battant jusqu'ici et puis soudainement me laissais-je attendrir par le moindre bout de ficelle, de cire, de papier, d'étoffe de rien du tout ?⁸ » Pour elle ces moments ne sont pas les bienvenus, car elle doit douloureusement se débarrasser de tous ces souvenirs. Mais dans mon cas, ce sont ces courts instants de pause dans la collecte, quand je trouve un lambeau de matière que je peux rattacher sans dégâts à un lien et à une époque, que j'affectionne le plus. Ces moments n'ont lieu cependant qu'après avoir affronté de nombreux souvenirs, et cela est d'autant plus vrai quand il s'agit d'ouvrir de vieux dossiers numériques, et que s'ouvrent en même temps les archives stockées dans la tête : cela peut mener à une dérive mentale qui fait courir le risque de perdre de vue la démarche première. Cela peut constituer un vrai danger, qui met en péril la notion du temps.

Mais il me semble que si j'arrive à collecter les bonnes photos dans l'ordinateur, les matières correspondant à mes critères, pour matérialiser un instant choisi, collecté parmi des milliers d'autres, alors j'ai un début de solution pour traiter avec sérénité cette cascade d'idées chronophages souvent liées à mes cultures multiples.

⁷ *Ibid.*, p.52.

⁸ *Ibid.*, p.140.

3) Le domestique et l'intime

Une fois les pièges des souvenirs surmontés, les bénéfices de la collecte apparaissent. Je glane ce qui pourrait passer pour des souvenirs de second choix, des éléments qui sont pourtant intimes dans leur insignifiance, et dont les qualités propres peuvent s'inscrire dans une démarche positive d'appropriation domestique. Quand je parle de vie domestique, je voudrais préciser qu'il s'agit avant tout d'une réalité, d'un fait, d'un constat, d'un mode de vie. Je passe beaucoup de temps chez moi, et cela est encore plus d'actualité depuis le début de la pandémie.

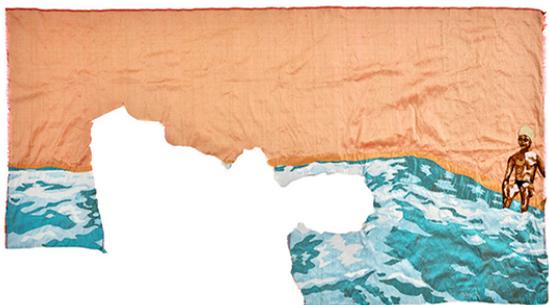
Des situations de vie domestique sont décrites avec justesse et subtilité dans le film *La Vie domestique*⁹ de la réalisatrice Isabelle Czajka, qui raconte l'amertume de mères au foyer pendant une journée, et leur sentiment de vide. Ce film montre avec lucidité l'environnement domestique qui peut se refermer sur des femmes pourtant modernes et diplômées. La conscience de ces pièges modernes est importante dans ma démarche, car je pense qu'un équilibre familial doit être possible. Partir à la recherche de matériaux domestiques pour faire des objets plastiques revient pour moi à rechercher en même temps les limites de la vie domestique et de les questionner.



Isabelle Czajka, *La vie domestique*, 2013, photogramme

⁹ Isabelle CZAJKA, *La vie domestique*, Ad Vitam Distribution, 2013.

Cette démarche domestique positive est présente dans les tapisseries de l'artiste malawite Billie Zangewa. Ainsi, dans un article du *Art Newspaper*, mis en ligne par la galerie Templon, on



Billie Zangewa, *The Swimming Lesson*, 2020, Soie brodée, 107 X 200 CM, Galerie Templon, Paris

apprend que pour la réalisation de ses tapisseries en soie, « elle a rassemblé des morceaux de tissu glanés ici et là, et a tracé son propre chemin (...) »¹⁰. Ce sont ces petits morceaux chargés d'histoires qui vont lui permettre d'évoquer sa vie quotidienne avec son enfant.

Sans se réclamer d'un courant féministe, c'est la démarche qu'a suivie dès les années 60 Sheila Hicks avec sa pratique textile. À partir d'une activité typiquement féminine et domestique, elle s'est affirmée en tant qu'artiste. Ainsi, dans un article publié dans le quotidien *Le Monde* à l'occasion de l'exposition *Apprentissages* à Paris en 2016, quelques éléments d'explications sont publiés :

«Comment Sheila s'est-elle mise à tisser ? Sa réponse nous sidère : "Je n'ai pas eu le choix", dit-elle. Née en 1934 à Hastings, dans le Nebraska, Sheila Hicks a grandi avec une paire de ciseaux et des habits à rapiécer, à l'époque de la Grande Dépression¹¹. »



Sheila Hicks, *Grandes boules*, 2009, Alison Jacques Gallery, London

¹⁰ Anaël PIGEAT, *Les transgressions formelles de Billie Zangewa* [The Art Newspaper – 18 avril 2020] Disponible sur le site de la galerie Templon < https://www.templon.com/pdf/news/pdf_news_940.pdf > [Consulté le 21/05/2020]

¹¹ Clarisse FABRE, « Festival d'automne : Paris sous Hicks », *Le Monde*, 2 septembre 2016, Disponible sur < https://www.lemonde.fr/culture/article/2016/09/02/paris-sous-hicks_4991747_3246.html > [Consulté le 14 avril 2021]

Collecter des objets rentre dans une démarche domestique, intime, pour rendre harmonieuses des éléments qui ne le sont peut-être pas de prime abord. Mais d'un point de vue plus large, il s'agit aussi pour moi de mettre de l'ordre dans l'impression de chaos que le métissage peut faire ressentir quand les cultures sont très différentes. De plus, ces objets disparates me permettent de développer une réflexion sur l'appropriation d'objets liés à ce qui est perçu comme faisant partie de l'identité culturelle japonaise, à travers des matières qui m'entourent, et qui font partie de ma vie quotidienne. Je vais développer cet aspect de mon travail ultérieurement dans ce mémoire.

II. Fragments et ressources multiples

Si la collecte de matériaux disparates a son importance, c'est parce qu'elle m'amène ensuite à l'utilisation de fragments qui, dans mon travail, peuvent être vus comme une façon d'aborder des identités culturelles plurielles. En tant que *hâfu*, j'ai toujours eu la perception d'une identité fragmentée. Il s'agit de la sensation d'être partagée entre plusieurs cultures, et aussi peut-être du sentiment de nostalgie pour un pays géographiquement éloigné. Dans mon cas, alors que je suis résidente en Belgique, cela ne concerne pas seulement la France et le Japon, mais aussi d'autres pays où j'ai vécu : l'Italie pendant 3 ans, l'Angleterre pendant 1 an, et le Danemark pendant 3 ans. C'est pourquoi la fragmentation n'est pas binaire dans mes travaux. Portée par cette perception, et pour questionner mes identités, j'ai réalisé ainsi deux autoportraits fragmentés : l'autoportrait mansardé, puis l'autoportrait valise.



Autoportrait mansardé

2019

Toiles de coton, Peinture, écran, spot, projecteur

150 x 170 x 180 cm

1) Le sentiment d'anomalie dans un pays à la croyance mono-ethnique :

Autoportraits fragmentés

La sensation de fragmentation peut être liée aux cultures multiples qui peuvent nous composer, mais dans le cas *hâfu*, ce sentiment est amplifié par le regard de la société japonaise. L'anthropologue et ethnologue Lucien-Laurent Clercq explique ce rejet par la croyance des Japonais de ne faire partie que d'une seule ethnie qu'il faut préserver.

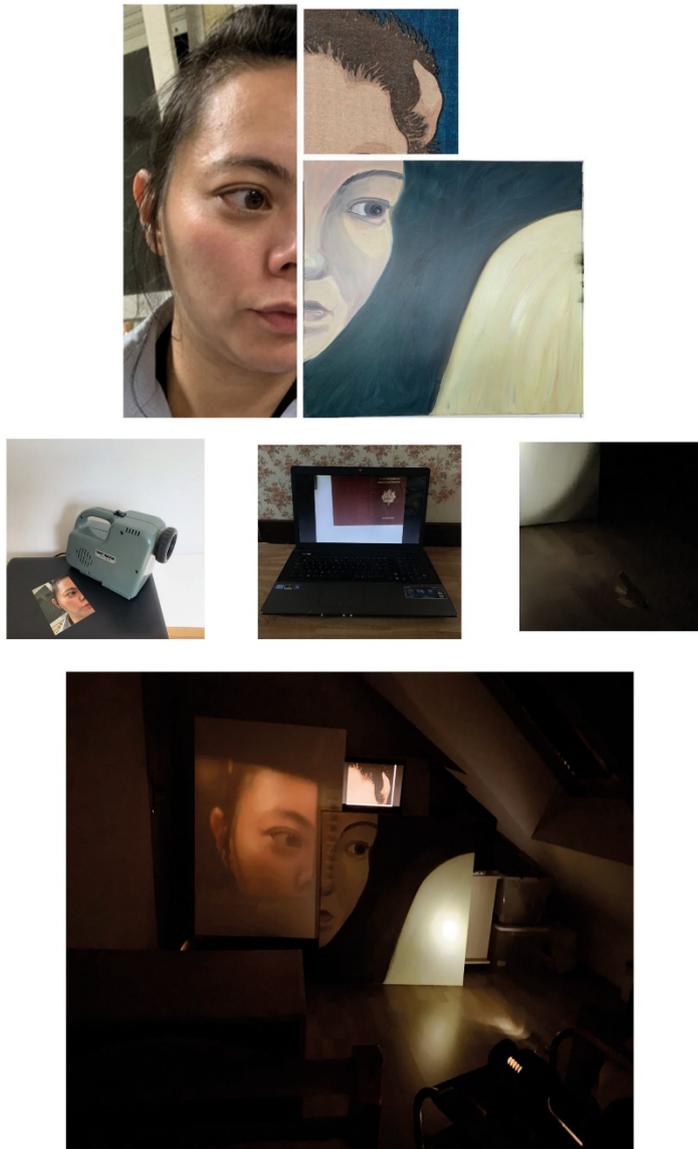
« Le Japon n'ayant pas eu recours à l'immigration lors de son industrialisation d'après-guerre, ce choix demeure un sujet problématique pour une partie de la population, continuant d'imaginer à tort le peuple japonais comme ethniquement homogène et privilégiant l'entre-soi, idée de surcroît largement popularisée par les *Nihonjin-ron*, un genre littéraire visant à démontrer la singularité absolue des Japonais et de leur culture, très en vogue dans les années 1970¹².

Cet extrait vient d'un article pour la revue *Communications*. L'auteur y raconte la stigmatisation des *hâfu* depuis la deuxième guerre mondiale, et comment aujourd'hui le métissage, vécu comme une anomalie, freine l'intégration des identités culturelles multiples au Japon.

J'ai réalisé ces deux autoportraits avec cette perception d'anomalie, voire de monstruosité. L'idée était d'une part d'évoquer la fragmentation et le métissage par l'utilisation, dans les deux cas, de trois sources lumineuses, et trois mediums, qui se mélangent. D'autre part, chacune des réalisations est composée d'un morceau de représentation de *yôkai*, qui pour moi évoquent cette impression d'anormalité au Japon. Mes autoportraits sont fragmentés de manières multiples, pour

¹² Lucien-Laurent CLERCQ, « L'identité fantasmée : altérités, métissages et races au Japon », *Communications*, 2020, n° 107, n° 2, p. 205. Disponible sur < <https://www.cairn.info/revue-communications-2020-2-page-205.htm> > [Consulté le 24 avril 2021]

donner de la matière à une idée d'identité fragmenté. Les fragments d'estampes de *yôkai* contribuent à donner à mon visage un sentiment de bizarrerie.



Prises de vues diverses de *l'autoportrait mansardé*.

L'autoportrait mansardé, réalisé *in situ* dans la petite chambre mansardée de ma jeunesse, se compose de trois parties : une grande toile blanche avec une image projetée par un projecteur datant de mon enfance, une autre toile peinte à l'huile (100x100 cm) et éclairée avec un petit éclairage appartenant à un de mes enfants, et un écran d'ordinateur portable, rétroéclairant une partie du visage du *yôkai* (esprit japonais) de Hokusai, *Warai Hannya*. Ce personnage fantastique est l'hybridation de deux *yôkai* féminins : Yamamba et Hannya.



Autoportrait valise

2019

Valise, toiles, acrylique, tablettes numériques, projecteur

65x50x170 cm

Vidéo de l'installation : <https://youtu.be/xexnK7j39H8>

L'autoportrait valise est également réalisé au moyen de 3 sources lumineuses et de 3 mediums différents qui se mélangent : La partie inférieure de l'autoportrait est une peinture à l'acrylique, éclairée par la lumière des lampadaires. La partie supérieure droite est un iPad rétroéclairant l'image d'une autre estampe de Hokusai. Deux petites toiles blanches sont ensuite empilées sur le tout, et une photo de mon visage est projetée sur l'ensemble du contenu de la valise. La lumière du projecteur est dirigée sur l'ensemble du contenu de la valise. La lumière fait ainsi apparaître l'autoportrait de 3 manières différentes : La lumière émane d'une partie de mon visage avec l'IPad, la lumière éclaire une deuxième partie de mon visage avec l'éclairage extérieur, et enfin la lumière projette mon visage avec le projecteur. J'utilise donc 3 système lumineux différents pour faire surgir mon visage représenté par 3 mediums distincts (photo, peinture, estampe).

Pour cette installation, les différentes sources lumineuses associées aux différents mediums permettent de mélanger synthèse additive et synthèse soustractive, et renforcent l'idée d'identité



Détail de l'Autoportrait valise

fragmentée, tout en l'unifiant. J'ai choisi d'installer cet autoportrait dans une valise, car l'intérieur d'un bagage me paraissait propice à l'introspection, mais aussi parce que c'est elle qui accompagne les voyageurs et les migrants dans leurs périples. Cette installation est mobile, la valise pouvant contenir et déplacer tous les éléments épars de l'installation, qui peuvent être réunis pour reconstituer mon autoportrait. Elle est conçue pour être déployée dans la rue, comme on peut le voir sur la vidéo, ou dans tout autre lieu de façon permanente ou éphémère.

Le *yôkai* utilisé pour la partie supérieure droite de mon portrait s'appelle *Oiwan-san*, et a la forme d'une lanterne en papier. Sur son front (et le mien), se trouve une inscription en sanskrit, utilisée pour les morts. Le caractère en sanskrit rappelle que tout portrait a une dimension mortifère, et peut amener à penser au point commun que nous avons tous sur terre, celui de la finitude de notre existence, peu importe nos origines.

Cette perception de fragmentation et d'anomalie que peuvent ressentir les *hâfu* s'explique par une forme de rejet liée à la croyance profonde des Japonais d'être une nation mono-ethnique. Or, le Japon, même si le pays a longtemps été fermé, a connu des périodes d'immigrations. Le Japon est un pays métissé comme les autres, et heureusement on peut observer une ouverture à ce sujet depuis les années 80. Aujourd'hui d'ailleurs, 2% des résidents sont étrangers, et 6% des mariages sont mixtes. Ces chiffres laissent donc penser que les mentalités vont sûrement bientôt évoluer¹³. Cette identité fragmentée n'est en outre pas forcément quelque chose de négatif, et cela est bien expliqué par le sociologue britannique d'origine jamaïcaine Stuart Hall dans *Identité et Culture 2*. Il témoigne ainsi dans son livre : « [...]ce que je me figurais comme dispersé et fragmenté en vient, d'une manière paradoxale, à constituer l'expérience moderne par excellence¹⁴ ! »

¹³ Jean-Marie BOUISSOU, « Le Japon à l'épreuve de la démographie : », in *L'enjeu mondial*, Presses de Sciences Po, 2009, pp. 177-185. Disponible sur < <https://www.cairn.info/l-enjeu-mondial-2--9782724611311-page-177.htm> > [Consulté le 5 mai 2021].

¹⁴ Stuart HALL et Maxime (dir.) CERVILLE, *Identités et cultures 2*, Amsterdam., Paris, 2013, p.19.

2) Les particularités du métissage *hâfu*

Les Japonais sont nombreux à être convaincus de leur homogénéité ethnique, et les *hâfu* peuvent, au Japon, être considérés comme des étrangetés, en particulier s'ils ne correspondent pas au cliché du *hâfu* « idéal ». En effet, selon les clichés véhiculés au Japon, le *hâfu* idéal est jeune, parle l'anglais couramment et est doté de longues jambes. La condition *hâfu* a d'ailleurs été le thème d'un documentaire, *Hafu*¹⁵ sorti en 2013. Les discriminations y sont évoquées, mais aussi la conviction que la société est en train de s'améliorer.

Si la question du rejet est prédominante pour les *hâfu* au Japon, d'autres questions plus spécifiques se posent pour ceux qui ont grandi comme moi en France et qui sont franco-japonais. En effet, la pensée française et la pensée japonaise sont tellement éloignées, qu'il est difficile de trouver un terrain de correspondance entre ces deux cultures¹⁶. En fait, chaque cas de métissage est différent.

Dans le livre *When Half is Whole*¹⁷, Stephen Murphy-Shigematsu croise son témoignage avec ceux d'autres *hâfu* et élargit son analyse au métissage américain asiatique en général. Dans l'épilogue du livre, il résume ainsi les questions qui se posent :

¹⁵ Megumi NISHIKURA et Lara PEREZ TAKAGI, *Hafu*, 2013.

¹⁶ Marie Rose MORO, Marion FELDMAN et Kei MIYATA, « Le métissage franco-japonais : originalités, spécificités ? », *L'autre, cliniques, cultures et sociétés*, 2019, volume 20, n° 1, pp. 62-70. Disponible sur <https://revuelautre.com/articles-originaux/le-metissage-franco-japonais-originalites-specificites/> [Consulté le 24 avril 2021]

¹⁷ Stephen MURPHY-SHIGEMATSU, *When Half Is Whole*, Stanford University Press., Stanford, 2012, version électronique.

« Who are “we,” and are we embracing the complexity of our experiences? We know that none of us really inherits “the best of both worlds.” We receive the best and we receive the worst. We attempt to find connections with all of our parts. We struggle for balance, strive for wholeness, and search for meaning in what we’ve been given¹⁸¹⁹. »

Le photographe belge Tetsuro Miyazaki, par le biais de son projet *Hâfu2hâfu*²⁰, dans la même idée de créer un « nous », a évoqué toute la diversité des identités *hâfu*, en photographiant 120 *hâfu* avec des origines d’une centaine de pays différents. Chaque portrait est accompagné d’une question que le *hâfu* photographié souhaite poser aux personnes qui regardent leur portrait. Ce travail a fait participer des *hâfu* avec des origines du monde entier, et rappelle qu’il n’y a pas qu’une seule identité *hâfu*.

Une des principales caractéristiques du métissage *hâfu*, peut être la difficulté à ressentir une homogénéité identitaire, et on retrouve cela dans le travail de l’artiste *hâfu* américaine Saya Woolfalk, qui recherche « les possibilités utopiques de l’hybridation culturelle²¹ ». Pour son exposition *No place*, elle a fabriqué des personnages colorés, effrayants, et à l’allure fragmentée, qui m’évoquent ce que j’imagine être son expérience du métissage japonais et américain.



Saya Woolfalk, Vue de l'exposition *No place*, University of Buffalo Art Gallery, Center for the Arts, 26 février – 9 mai 2009

¹⁸ *Ibid.*, p.202.

¹⁹ Traduction personnelle : « Qui sommes-“nous”, et saisissons-nous la complexité de nos expériences ? Nous savons qu'aucun de nous n'hérite vraiment du “meilleur des deux mondes”. Nous recevons le meilleur et nous recevons le pire. Nous essayons de trouver des connexions avec toutes nos pièces. Nous luttons pour l'équilibre, nous recherchons l'entièreté, et nous recherchons le sens de ce qui nous a été donné. »

²⁰ Tetsurō MIYAZAKI, *Hâfu2Hâfu : 限定版写真集*, 2019. Disponible sur < <https://hafu2hafu.org/> > [Consulté le 24 avril 2021]

²¹ Voir le site de l'artiste < <http://www.sayawoolfalk.com> > [Consulté le 24/04/2021]

3) Fragments et identités

Les fragments sont intimement liés à ma perception de l'identité *hâfu*, et le processus de fragmentation fait donc souvent partie de mon processus de travail. Après la collecte, j'ai dans un sac un énorme chaos d'objets et de matériaux en vrac : bagages poussiéreux, projecteur défectueux, vieux rideaux, sacs en plastique d'aéroport, restes de bolduc, ou encore guirlandes de Noël. Je ne vais pas forcément tout employer, mais je dois rendre les matières utilisables. Je les dispose en tas devant moi, en regardant comment les couleurs dialoguent ensemble, puis si cela est nécessaire et possible, je découpe mes trouvailles, de manière à obtenir de longs rubans, que j'enroule sur eux-mêmes. Cette étape est importante, car la décomposition, la fragmentation, le pelotonnage permettra par la suite de redonner de nouvelles formes à la matière.

Pour sa première exposition dans une galerie en 1970, Christian Boltanski avait fabriqué des petits objets, en ne gardant que la logique pure de la collecte et de la fragmentation comme finalité.

« L'objet en soi n'avait pas tellement d'importance, mon projet était plutôt de mettre en boîte un temps donné. L'idée était de ne travailler qu'avec des choses que j'avais autour de moi dans l'atelier, ou encore des éléments que je trouvais dans un jardin, comme trois petits morceaux de bois que j'attachais ensemble. Il y a beaucoup d'objets faits avec des morceaux de drap que je découpais en lambeaux et que je retissais, des bobines de drap blanc, des petites bandelettes²². »

²² Christian BOLTANSKI et Catherine GRENIER, *La vie possible de Christian Boltanski*, Seuil., Paris, Fiction & Cie, 2010, p. 46.

Dans mon travail, ces fragments ne sont pas juste présents pour leurs qualités de fragments. J'ai toujours en tête de créer quelque chose qui va m'amener, avec les moyens « européens » que j'ai, à ma culture japonaise. Je regarde alors mes fragments comme des ressources, qui peuvent être assimilées à une certaine conception de l'identité culturelle.

Le philosophe helléniste et sinologue, François Jullien, a développé cette idée dans son livre au titre provocant, *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Dans ce livre, il propose de ne pas se concentrer sur les différences culturelles, mais sur la notion d'écart. De même, il suggère de ne plus chercher une identité, mais plutôt des ressources²³. D'après François Jullien, la notion d'écart, contrairement à celle de différence, permet de ne pas mettre des éléments dans des catégories, et est alors de l'ordre de la recherche. Il explique que la différence impliquerait qu'il y aurait une identité de référence, ce qui n'est pas correct. Ainsi la différence sépare, tandis que l'écart permet de garder le lien entre deux cultures, et de s'intéresser à son *entre*²⁴. C'est grâce à l'écart que peut émerger les notions de « fécondité » ou de « ressources²⁵ ». François Jullien affirme enfin que « traiter du divers des cultures en termes de différence conduira à vouloir isoler et fixer chacune d'elles dans son identité²⁶. » Et il donne cet exemple : « Une culture qui ne se transforme plus est une culture morte (comme on parle d'une langue morte : une langue qui, parce qu'on ne la parle plus, n'évolue plus)²⁷. »

L'idée de ressources culturelles dans lesquelles on peut puiser, permettant de reformer de nouvelles choses, faire évoluer les identités, et l'idée que ces ressources soient une nécessité, m'apportent une conception du monde qui me séduit énormément, et c'est à présent cela que

²³ François JULLIEN, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, L'Herne., Paris, Cave Canem, 2017, p. 32.

²⁴ *Ibid.*, p. 36.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

j'ai en tête quand je cherche des fragments et que je fragmente. L'enjeu de cette perception de l'identité est de taille, car le sentiment de fragmentation de l'identité peut être douloureux, et pas seulement dans le cas des métissages *hâfu*. Françoise Sironi, ancienne directrice du centre spécialisé en ethnopsychiatrie Georges-Devereux, a ainsi évoqué dans un article publié dans la revue *L'Autre* les difficultés que pouvaient ressentir les métis, la peur du vide, le sentiment de dislocation, jusqu'au moment où ils trouvent leur place et deviennent alors, dans certains cas, ce qu'elle appelle des « passeurs de mondes²⁸ ».

4) *Tous, des sang-mêlés*

La question du métissage est une notion qui me touche personnellement, mais qui concerne aussi tous les humains. En effet, nous appartenons à un monde qui est métissé. Cette idée a été développée dans le cadre d'une exposition au MAC VAL en 2017, *Tous des sang-mêlés*, que j'ai évoqué dans mon introduction, et qui a été organisée par les commissaires Julie Crenn et Frank Lamy. Dans l'introduction du catalogue de l'exposition, ils abordent en ces termes l'identité culturelle :

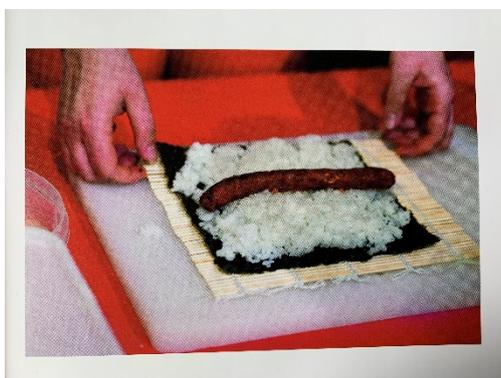
« Selon nous, l'identité culturelle est une construction, un concept qui se performe. Parce qu'elle se transforme au fil des expériences, l'identité culturelle est mouvante, poreuse, créolisée. Nous

²⁸ Françoise SIRONI, « Les métis culturels et identitaires. Un nouveau paradigme contemporain », *L'Autre*, 2013, vol. 14, n° 1, p. 30. Disponible sur < <https://www.cairn.info/revue-l-autre-2013-1-page-30.htm> > [Consulté le 25 avril 2021]

sommes tous des passants, des migrants, des métis, des hybrides, des étrangers, des constructions, des êtres en *Relation*. Tous, *des sang-mêlés*²⁹. »

Les deux commissaires ont choisi des artistes de nombreux pays et cultures différentes, qui traitent tous de la question de l'identité et qui, d'une façon ou d'une autre, racontent une histoire à travers leurs œuvres.

L'artiste japonaise Tsuneko Taniuchi a contribué à cette exposition, avec une performance intitulée *micro-événement n° 6 bis /Fast Food / Sushi Merguez*, qui consistait à



Tsuneko Taniuchi, *Micro-événement N° 6 bis / Fast Food / Sushi Merguez*, à l'exposition *Tous, des sang-mêlés*, MAC VAL, Vitry-sur-Seine, 22 avril-3 septembre 2017

réaliser des sushis à la merguez, métissant ainsi culinairement deux cultures très éloignées³⁰. Le spectateur a du probablement dans un premier temps être saisi par la surprise, et imaginer ensuite le goût étrange des sushis à la merguez. Cependant cet acte culinaire posé par Tsuneko Taniuchi, va au-delà du simple choc des cultures, et d'une certaine façon elle pose la question de l'abolition des différences pour travailler dans la notion

d'écart, telle que proposée par François Jullien³¹. Cette performance rappelle aussi que changer de pays, ne veut pas dire forcément qu'il doit y avoir acculturation totale. Pour Stuart Hall, « l'identité (est) une invention³²», et il prône « une politique « visant à construire des

²⁹Julie CRENN, Frank LAMY et Alexia FABRE, *Tous, des sang-mêlés, catalogue d'exposition, op. cit.*, livret bleu p.11.

³⁰ *Ibid.*, livret vert p. 66.

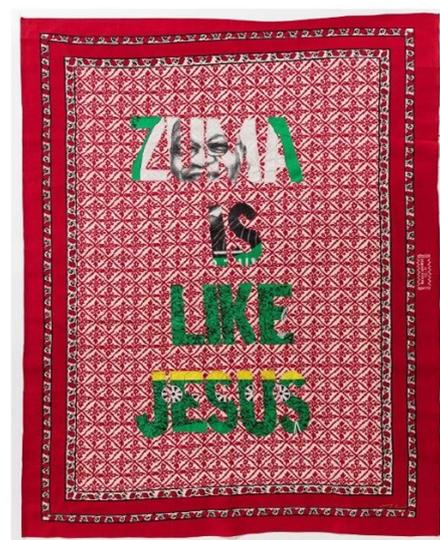
³¹ François JULLIEN, *Il n'y a pas d'identité culturelle, op. cit.*, p. 36.

³² Stuart HALL et Maxime (dir.) CERVILLE, *Identités et cultures 2, op. cit.*, p.20

“unités” dans la différence³³. » Avec ses propositions, Stuart Hall a beaucoup contribué aux *cultural studies*.

L'influence de ces courants de recherche était présente chez d'autres artistes ayant fait partie de l'exposition du MAC VAL, comme chez l'artiste sud-africain Lawrence Lemaona. Il

y a exposé une tapisserie faisant partie de sa série *Fortune Teller stories*, qu'il a démarré en 2008, et qui raconte une histoire, au moyen de son slogan qu'on voit dans un premier temps, mais aussi de la matière choisie. Cette broderie est réalisée avec le tissu traditionnel swahili appelé kanga, qui n'est pas un choix laissé au hasard. Ce textile a en effet une place et une signification qui peuvent être importants dans les cultures locales de nombreux pays africains. Lors du procès en 2006 du futur président d'Afrique du Sud Jacob Zuma, celui-ci, accusé de viol, se défendit – avec beaucoup de mauvaise foi - en déclarant que la victime était consentante puisqu'elle portait un kanga, dont le motif textile peut



Lawrence Lemaona, *Zuma Is like Jesus*, 2017, Broderie sur Kanga, 155 x 115 cm, présenté à l'exposition *Tous, des sang-mêlés*, MAC VAL, Vitry-sur-Seine, 22 avril-3 septembre 2017

être interprété comme suggestif. Il réussit à être acquitté et devint président d'Afrique du Sud de 2008 à 2018. Le Kanga utilisé par Lemaona fait donc référence à la culture du viol et au gouvernement sud-africain postapartheid. L'inscription ZUMA IS LIKE JESUS³⁴ prend tout son sens dans ce contexte. Cette phrase sur un kanga prend une dimension particulièrement cynique, interpellant sur l'hypocrisie qu'il constate dans le détournement et l'utilisation de la religion par le pouvoir politique. Les lettres brodées sont réalisées avec un tissu qui laisse

³³ *Ibid.*, p.25.

³⁴ Traduction personnelle : « Zuma est comme Jésus ».

entra-percevoir partiellement le visage de l'ex-président Jacob Zuma, une façon de se réapproprier l'identité culturelle du pays avec des tissus découpés.

En 2020 j'ai pu, à l'occasion d'un entretien par email, interroger Lawrence Lemaona sur la question de la place de l'identité culturelle dans son travail. J'ai trouvé sa réponse intéressante, car elle rejoint beaucoup la pensée de Stuart Hall :

« Je conçois la culture comme quelque chose qui n'est pas immobile, mais qui change plutôt, à différentes vitesses. Parfois un moment, une parole, ou un acte particulier, peut trahir l'identité culturelle traditionnelle. Ces moments sont souvent incorporés dans l'identité culturelle. J'aime le chaos que cela peut revêtir, quand l'interprétation traditionnelle est mise à l'épreuve en dehors des rites, et que cela donne un résultat étrange et nouveau³⁵. »

Dans le catalogue d'exposition *Tous, des sang-mêlés*, outre Lawrence Lemaona, et Tsuneko Taniuchi, on y trouve aussi des œuvres de Yinka Shonibare, Francis Alÿs, ou encore Steven Cohen. Les nombreux artistes que j'ai pu y découvrir, m'ont permis d'entamer une réflexion sur les nombreuses possibilités de repenser la notion d'identité culturelle. L'identité, qu'elle soit culturelle mais aussi personnelle, peut être fragmentée, pour nous permettre d'évoluer, et c'est cette construction qui joue avec les temporalités et les histoires, que je vais maintenant développer.

³⁵ Voir l'entretien avec Lawrence Lemaona que j'ai traduit et inséré en annexe à la fin de ce mémoire.

III. Tissage et assemblage des matières et du temps

Le choix des matériaux lors de la collecte, amènent des souvenirs intimes liés à des lieux, mais aussi des époques différentes. La fragmentation permet de considérer les éléments de la collecte en termes de ressources, à l'image d'identités culturelles qu'on peut reformer à l'infini. Pour mes travaux plastiques, la troisième grande phase est l'assemblage, qui passe parfois par le tissage, permettant d'assembler les matériaux, mais aussi de créer des liens entre le passé des matériaux, le présent de la création, et éventuellement l'avenir d'une culture en gestation. Cette collecte des objets et du temps peut permettre également d'aborder la question du temps de manière non-linéaire, et permettre de chercher d'autres temporalités.



Samurai 1

2019

Tissage : branche, chiffon, sac poubelle, éponge à récurer en inox, chute de tissu japonais, fils de coton, sac de plastique blanc, crochets à rideau Ikea, papier.

39 x 30cm



Samurai 2

2019

Grillage, bolduc, sac poubelle, chiffon, fil de coton

38 x 11 x 13 cm



Samurai 3

2019

Tissage : branche, éponges à récurer, chiffon, fils de coton, boutons, pièce de 50 yens japonaise, vieux lacet de chaussures, sac poubelles, bolduc, câble électrique.

35 x 42 x 13 cm

1) Superposer les histoires et les espace : le *Samurai*

a) Le *Samurai* et ses histoires

C'est dans une logique de superposition des matières, des temporalités, des histoires, et des espaces, que j'ai réalisé mes fragments de *Samurai* en 2019. Il s'agit de différents éléments d'armure qui ont été réalisés à partir de photos prises au musée national des Arts asiatiques – Guimet, et qui sont composés de matériaux divers, tels que des sacs poubelles, des éponges en inox, ou une chambre à air de vélo. Ces matériaux, collectés uniquement dans mon environnement immédiat, tissés et assemblés entre eux, m'ont tout d'abord permis de m'approprier l'armure de samurai, qui est un élément fort de la culture japonaise.



Les matières collectées pour *Samurai 3*



Détail de *Samurai 3*

A ce processus d'appropriation s'ajoute également un processus d'identification de mon identité *hâfu*, l'armure fragmentée créant à la fois une forme de protection, et de la cohérence avec ce que je suis. Ces morceaux d'armure dépassent parfois du cadre fixé au départ, ils peuvent être encore prolongés par le tissage, et sont un peu inachevés. Sur cette idée d'inachèvement,

on peut lire dans *Identité et Cultures 2* de Stuart Hall que : « les identités ne sont jamais complètes ou finies », et qu'« elles sont au final exactement comme la subjectivité elle-même, c'est-à-dire “en cours”³⁶.»

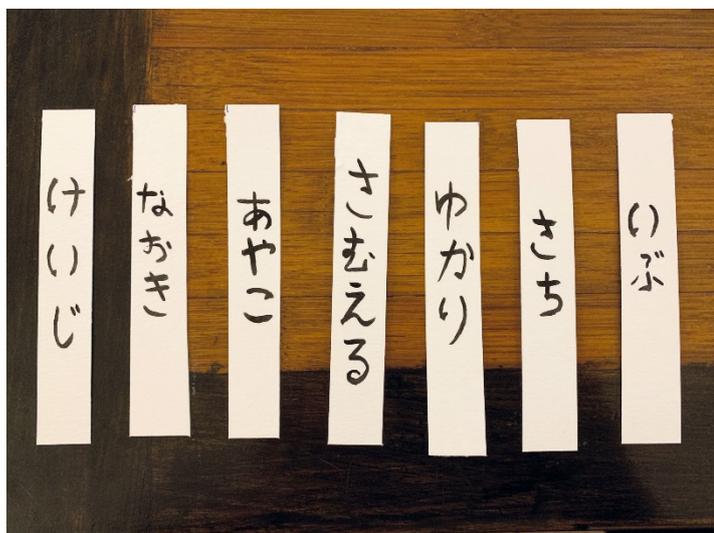
J'ai utilisé la technique du tissage, car elle permet de modifier le travail à volonté, et donne aussi la possibilité de réfléchir à la notion de métissage. Le tissage implique un croisement minéral, et le métissage un croisement organique, mais ces deux processus évoquent mouvement et construction.



Détail de *Samurai 2*.

Ce morceau d'armure a été réalisé en moulant ma jambe avec le grillage, puis en tissant sur le grillage. Par le moulage sur mon corps, elle me rappelle que c'est mon armure.

Sur le *Samurai 1*, 7 petites bandes noires dépassent légèrement du premier tissage, dans lesquels sont cachés 7 prénoms : les miens et ceux de mes enfants, de mon mari et de mes



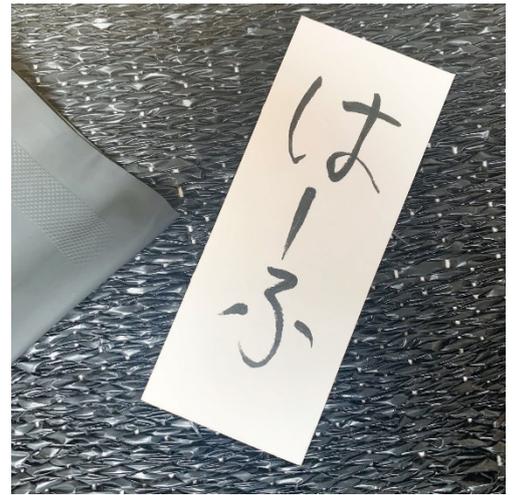
Détail de *Samurai 1*. Les prénoms en hiragana cachés dans les pochettes noires

parents, des prénoms français et japonais, tous écrits en *hiragana* alors qu'ils devraient être inscrits en *katakana*. Le système d'écriture *katakana* est utilisé pour notifier la notion d'étranger et marquer une distance. Cette écriture est utilisée pour mon propre prénom japonais, Yukali, afin d'indiquer par écrit que je ne suis pas une « vraie » japonaise.

³⁶ Stuart HALL et Maxime (dir.) CERVILLE, *Identités et cultures 2*, op. cit. p.60.

C'est pour cette raison que j'ai choisi d'écrire tous les prénoms, quels que soient leurs origines, en hiragana.

Pour le *Samurai 3* j'ai également caché un papier. Il se trouve à l'intérieur du gant, et il y est écrit le mot *hafû*, toujours en *hiragana* alors qu'il devrait être écrit en *katakana*. Ces petits papiers secrets font partie de l'imaginaire familial, celui des malédictions et des secrets.



Le papier caché dans *Samurai 3*



Détail de *Inrô*

J'ai réalisé plus tard, pour compléter l'armure de samurai, un *Inrô*. Il s'agit d'une petite boîte autrefois utilisée par les hommes japonais, pour ranger leurs médicaments, leur cire pour les sceaux, et autres petites choses. Cette petite boîte était portée à la ceinture³⁷. La boîte possédait traditionnellement plusieurs compartiments en bois, et un petit cartonnage à l'extérieur de la boîte permettait de passer un cordon qui coulissait et qui permettait la fixation aux vêtements. Elle était enfin laquée et décorée par des artisans³⁸.

³⁷ Quelques exemples à voir sur < <https://www.britannica.com/topic/inro> > [Consulté le 01/05/2021]

³⁸ Plus d'explications disponibles sur ce site < https://www.youtube.com/watch?v=3WAN3_5yuvI > [Consulté le 1^{er} mai 2021]

J'ai fabriqué mon *inrô* à partir d'une bouteille de shampoing de voyage, que j'ai entourée de carton. J'ai ensuite séparé un ruban doré que j'ai trouvé dans la boîte à couture héritée de ma grand-mère française. Les parties extérieures du ruban ont servi à réaliser le cordon doré, et j'ai tissé les parties intérieures sur un métier. J'ai également tissé des lambeaux de sac poubelle. J'ai cousu la matière obtenue sur ma boîte, et j'ai glissé le cordon doré entre le carton et la bouteille de shampoing, comme cela se faisait pour les vrais *inrôs*.



Le travail en cours pour *Inrô*



Inrô

2020

Ruban, sac poubelle, carton, bouteille de shampoing miniature, cire d'emballage de fromage Babybel

15 x 7 x 4 cm

Pour les fragments de samurai, ainsi que pour l'inrô, le tissage des fragments épars rejoint pour moi, comme je l'ai expliqué précédemment, l'idée qu'il faut envisager l'identité personnelle ou culturelle sous forme de ressources, et non comme une entité achevée et fermée. Mais j'ai constaté ensuite qu'il y avait un mélange des temporalités dans ce processus, par l'utilisation même des matériaux domestique. Il y a par exemple une temporalité mise en avant, quand j'utilise le ruban de ma grand-mère française, qui date de l'époque où elle était encore vivante. Ces matériaux de diverses époques lointaines sont tissés et superposés à des matières plus récentes, comme la mini bouteille de shampoing et les lambeaux de sac poubelle, faisant partie de mon présent domestique. Ce sont ces matériaux qui permettent de construire une troisième temporalité, qui correspond à celle de l'époque des *samurais* et de ces souvenirs familiaux stockés dans les remises. Dans ma famille japonaise, qui vit sur une petite île du sud, relativement épargnée par les tremblements de terre et les destructions qui en découlent, il y a des cartons ainsi dans un petit bâtiment annexe, et ce genre d'objets anciens pourraient s'y trouver. Cependant, je n'ai jamais eu l'occasion d'aller voir ce qui s'y trouvait.

L'idée de créer des bouts d'armure me plaisait, car je me créé, sur une base imaginaire, mes propres souvenirs japonais, avec mes fragments domestiques. Le fait de fabriquer des morceaux d'armure m'intéresse aussi car c'est une façon de se préparer à affronter des épreuves. Dans les 7 *Samourais*³⁹ de Akira Kurosawa, les samourais n'ont pas d'armure au début, ils récupèrent des bouts d'armure chez les villageois qu'ils protègent. Le personnage de Kikuchiyo dans le film a en particulier capté mon attention, car malgré ses origines paysannes, il devient samourai du fait



Akira Kurosawa, *Les 7 Samourais*, 1954, Photogramme du personnage de Kikuchiyo joué par l'acteur Mifune.

³⁹ Akira KUROSAWA, *Les 7 samourais*, 1 DVD, Tôhō, 1954.

de sa propre volonté. C'est un genre de transclasse, cela rappelle qu'on peut faire son histoire, et que le futur défini n'existe pas.

Toutes ces temporalités qui se tissent les unes avec les autres lors de ce tissage m'ont amenée à me demander si, dans mon questionnement sur l'identité *hâfu*, je n'étais pas en train de rechercher dans le fond un autre espace-temps, une autre dimension, un monde parallèle, à investir pour rechercher une hybridation difficile à trouver dans le monde réel.

b) Superpositions : le travail de Lebohang Kganye

Dans ma recherche sur le temps, je me suis penchée sur les manières dont les plasticiens superposent les temporalités. Je me suis alors intéressée aux histoires superposées de l'artiste sud-africaine Lebohang Kganye. Elle a réalisé, entre 2012 et 2014, une série de 55 photographies intitulée *Ke Lafa Laka/Her Story*, où elle superpose passé et présent de manière non-linéaire, pour créer des liens avec les disparus. Le point de départ a été le décès de sa mère. Trois années plus tard, elle a collecté parmi les affaires de celle-ci des photos d'une part, et des vêtements et accessoires d'autre part, qu'elle a utilisés pour faire dialoguer des moments appartenant au passé, avec sa vie actuelle.



Lebohang Kganye

Ke dutse pela dipalesa II

2013

Impression jet d'encre sur papier
chiffon de coton
42x29.7cm, édition de 5, exposée
au 1-54 African Art Fair, Londres, du
4 au 7 octobre 2018

Comme l'explique l'artiste sur le site de sa galerie, elle a cherché un moyen de garder une connexion avec sa mère⁴⁰. A partir des images et vêtements de celle-ci, elle a retravaillé les photographies du passé. Elle s'est mise en scène avec des habits similaires et s'est insérée dans ces photographies avec vingt ans d'écart. Son but était de juxtaposer par photomontage numérique deux souvenirs, deux temporalités : la sienne, et celle de la défunte. Il s'agit pour Lebohang Kganye d'une conversation imaginaire, tentant également par cette démarche de contrer la perte de ses propres souvenirs. Elle questionne son histoire familiale, l'histoire de son pays, ainsi que la notion d'identité.

« The project was a means for reconstructing my identity by reconnecting with family members, both alive and dead. But through this process I have discovered that identity cannot be traced; it is an invention, constructed of true, half-true and untrue narratives, hopes, dreams and fears⁴¹⁴². »

Avec ce projet, elle a donc réalisé que l'identité était une notion complexe, faite de narrations aux niveaux de véracité diverses. Cette question rejoint celle de la transmission, que j'évoquerai ultérieurement dans ce mémoire.

Dans le même entretien⁴³, elle explique à propos de sa série *Ke Lafa Laka/Her Story*, qu'il s'agissait au départ pour elle de dialoguer avec les fantômes. Sa volonté était de garder un lien direct avec sa mère, en faisant apparaître son image sur des photos récentes.

⁴⁰ <http://www.afranova.com> [consulté le 26 décembre 2020]

⁴¹ Manon BRAAT, « Lebohang Kganye », *Africanah.org*, 8 mai 2014, Disponible sur <<https://africanah.org/lebohang-kganye/>> [Consulté le 28 avril 2021]

⁴² Traduction personnelle : « Ce projet était une façon de reconstruire mon identité en reconnectant les membres de ma famille vivants et morts. Mais grâce à ce processus, j'ai découvert que l'identité ne peut être tracée ; c'est une invention, construite sur des récits, des espoirs, des rêves, et des peurs, qui sont vrais, semi-vrais, et non-vrais. »

⁴³ Manon BRAAT, « Lebohang Kganye », *Africanah.org*, *op. cit.* Disponible sur <<https://africanah.org/lebohang-kganye/>> [Consulté le 28 avril 2021]

Cependant, elle s'est rendu compte petit à petit que le rôle du fantôme devait être tenu par l'artiste elle-même, car elle était la personne extérieure qui venait s'introduire dans la temporalité du passé. Elle a donc fait le choix de donner à sa propre image incrustée une apparence fantomatique, bien qu'elle soit celle des deux qui est vivante.

Cette série de Lebohang Kganye est un travail de collecte d'objets, collecte d'images, collecte de souvenirs du passé et de narrations, pour superposer le tout dans une temporalité unique.

c) L'assemblage d'objets aux temporalités et espaces multiples

D'autres artistes organisent la collecte d'objets liés à des temps et lieux très divers, à travers des appels aux dons. Cela permet entre autres de créer des installations volumineuses, et de sortir de l'intime pour faire parler d'une même voix des objets ayant appartenu à de nombreuses personnes différentes, et créer une esthétique nouvelle.

L'artiste américain Roger Ballen, pour une exposition à la Centrale de l'art contemporain à Bruxelles en 2019, a cherché des objets sur le marché aux puces de la Place du Jeu de Balle à Bruxelles. Il a également proposé aux Bruxellois qui le désiraient, de lui apporter de vieux mannequins, des chaises cassées, et des poupées anciennes, afin de réaliser son installation principale quelques semaines plus tard. Ces objets pouvaient être en un seul morceau, ou bien fragmentés.

J'ai pu obtenir un entretien par zoom avec Roger Ballen, à l'occasion duquel je lui ai posé une question sur les objets choisis dans ses installations. Pragmatique tout en étant poétique, il m'a répondu :

« In themselves they don't necessarily have much more meaning than that, so my goal is to create a more, a higher meaning, a more complex meaning, a more so-called metaphoric meaning that will take the viewer and myself to another zone, to open up another reality⁴⁴⁴⁵. »

Il y a donc, dans le travail de Roger Ballen, une recherche d'espace, ailleurs que dans la réalité, à travers des objets qui sont « patinés⁴⁶ ». A la Centrale pour l'art contemporain à Bruxelles, l'installation visuelle et sonore qui a résulté de ces recherches était imposante, solennelle et émouvante.



Roger Ballen, *The Theatre of the Ballenesque*, 2020, Centrale de l'art contemporain, Bruxelles, exposé du 14/11/2019 au 14/03/2020

⁴⁴ Voir en annexe l'entretien avec Roger Ballen.

⁴⁵ Traduction personnelle : « ils n'ont pas nécessairement beaucoup plus de sens que cela, donc mon objectif est de créer un sens plus élevé, un sens plus complexe, un sens plus métaphorique si l'on peut le nommer ainsi, qui mènera le spectateur et moi-même dans une autre zone, pour ouvrir une autre réalité. »

⁴⁶ Voir en annexe l'entretien avec Roger Ballen.

On retrouve également cette démarche de collecte chez l'artiste japonaise Chiharu Shiota. Pour son œuvre monumentale *Key in the hand*, réalisée pour le pavillon japonais à la Biennale d'art de Venise de 2015, Chiharu Shiota a travaillé avec des objets récupérés, du fil rouge et des clés, reliant ainsi présent et passé. Cette démarche a permis également de mettre en valeur les liens humains, souligné dans son installation par des fils rouges, qui sont des éléments récurrents dans son travail. Interrogée au sujet de cette œuvre pour la biennale de Venise⁴⁷, Chiharu Shiota a expliqué sa démarche :

« In total I collected 180 000 keys and 400 km of red yarn. They come from all over the world. I put boxes in museums around the U.S.A, Japan and Europe but people donated their keys when I posted an advert in the Internet too. Some people wrote a letter explaining the meaning of their key and others came up to me directly to hand it in. I had been collecting them with great support since April last year. »⁴⁸

Ces clés collectées dans le monde entier⁴⁹ détiennent à l'origine les histoires de leurs anciens propriétaires, mais ainsi éloignées d'eux et assemblées toutes ensemble, elles s'ouvrent à de nouvelles histoires aux interprétations multiples. Le titre *Key in the hand* renvoie à l'idée que le futur est entre nos mains. Il s'agit donc encore une fois d'une œuvre où différentes temporalités se superposent : il y a les moments de collecte, les histoires attachées à ces clés, mais aussi les histoires qui peuvent sembler évoquées par ces barques, et enfin le temps de la présentation à la Biennale de Venise. Tout cela est rendu possible à l'origine grâce à ce travail

⁴⁷ CASSINELLO SAN SEGUNDO Helena, *About The Key in the Hand*, Mai 2015, Disponible sur <<https://2015.veneziabiennale-japanpavillon.jp/en/project>> [Consulté le 03/04/2021]

⁴⁸ Traduction personnelle : « J'ai collecté en tout 180 000 clés et 400 km de fils rouges. Ils viennent de partout dans le monde. J'ai placé des boîtes dans des musées aux Etats-Unis, au Japon, et en Europe, mais des gens ont fait don de leurs clés quand j'ai posté une publicité sur internet également. Certaines personnes ont écrit une lettre expliquant la signification de leur clé, et d'autres sont venir me voir directement pour la remettre. Je les ai collectés avec beaucoup d'aide depuis Avril l'année dernière. »

⁴⁹ Le message d'appel à la collecte de Chiharu Shiota en 2015 est encore disponible sur ce site : <<https://asia.si.edu/exhibition/keys/>> [Consulté le 1^{er} mai 2021]

de collecte à grande échelle planifié par l'artiste. Dans le cas de Chiharu Shiota, il est intéressant de noter qu'elle est originaire du Japon, un pays asiatique où la conception du temps n'est pas appréhendée de la même façon qu'en Occident.



Chiharu Shiota, *Key in the hand*, 2015, Installation présentée à la Biennale d'art de Venise du 9 mai au 22 novembre 2015

2) Tisser

J'ai utilisé dans mes productions plastiques à plusieurs reprises la technique du tissage, une pratique permettant de rassembler les temporalités, à travers le moment précis du passage de la navette entre les fils. Cela consiste en une pratique méditative en soi, qui renvoie à l'instant présent. Mais cette technique a-t-elle sa place en art contemporain ? Quelles formes concrètes peut prendre le tissage ?

a) *Magiciens de la Terre*, l'ouverture aux pratiques artisanales

L'exposition *Magiciens de la Terre* en 1989 au Centre Pompidou a marqué un tournant dans l'histoire de l'art contemporain, élargissant géographiquement et conceptuellement le champ artistique de l'époque. L'exposition a été critiquée pour être passée à côté de l'enjeu des études post colonialistes, qui émergeaient dans les années 80. Cela a été souligné par les historiennes de l'art Emmanuelle Chérel et Fabienne Dumont dans leur livre *L'histoire n'est pas donnée*⁵⁰. Cependant cette exposition a ouvert le débat sur ce sujet, et c'est aussi cette exposition qui a entre autres permis d'établir le lien entre art contemporain et pratique artisanale. Dans la préface du catalogue de l'exposition *Magiciens de la Terre* de 1989, le commissaire de l'exposition Jean-Hubert Martin explique ainsi le choix du titre de l'exposition, qui justifie également l'ouverture artistique que reflètent les œuvres sélectionnées :

⁵⁰ Emmanuelle CHÉREL et Fabienne DUMONT (dir.), *L'histoire n'est pas donnée : art contemporain et postcolonialité en France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Arts contemporains, 2016, p. 12.

« C'est par le mot de « magie » que l'on qualifie communément l'influence vive et inexplicable qu'exerce l'art. Il a paru approprié dans la mesure où il était prudent d'éviter dans le titre le mot « art » qui aurait d'emblée étiqueté des créations provenant de sociétés qui ne connaissent pas ce concept. Que, chez nous, des artistes revendiquent le vide ou une approche totalement matérialiste ne me paraît pas fondamentalement contradictoire. Ces œuvres résultent néanmoins de désirs et de décisions complexes, elles sont chargées d'intentions, d'aspirations, de critiques et de stratégies [...] »

La philosophie hégélienne postulait la mort de l'art, causée par l'affaiblissement de la croyance religieuse. Or, la production d'œuvres d'art a quand même continué. Sans aller jusqu'à parler d'une religion de l'art, il n'en reste pas moins que ce terrain d'activité, cette discipline tient dans notre société la place dévolue au spirituel ou au métaphysique, à ce qui transcende le matériel ou le rationnel [...]

Cette définition exclut les objets décoratifs et artisanaux, sous réserve que ces catégories, établies dans notre culture une fois encore, aient une signification appropriée. On sait que, dans certaines sociétés et par rapport à notre compréhension, les objets utilitaires participent des croyances communautaires et d'un sens du sacré. L'enquête a porté sur tous les types de création allant des cultures populaires aux cultures savantes⁵¹. »

Un quart de siècle plus tard, lors de l'exposition *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire* en 2014, le président du Centre Pompidou de l'époque, Alain Seban, écrit de même dans l'avant-propos du catalogue de cette nouvelle exposition :

« Magiciens de la terre – ce n'est pas le moindre de ses mérites – a posé mille questions dont on mesure aujourd'hui l'acuité et l'actualité. La première d'entre elles résidait sans doute dans la définition même de la création comme de ses enjeux, entre ars et techné⁵². »

Utiliser la technique artisanale du tissage me paraît effectivement une manière assez spirituelle de travailler, qui rentre dans le champ des arts plastiques. Cette pratique du tissage apparaît sur les dernières décennies sous plusieurs formes, avec diverses matières. Avec l'évolution de la reconnaissance des femmes artistes, les arts textiles trouvent progressivement

⁵¹ Jean Hubert MARTIN (dir.), *Magiciens de la terre : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, La Villette, la Grande Halle*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1989, p. 9

⁵² Alain SEBAN, Centre Pompidou, *Dossier de presse de l'exposition « Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire »*, 2014.

leur place dans l'art contemporain. Et même si les pratiques textiles restent étiquetées souvent comme féminines, des artistes masculins s'ouvrent de plus en plus à ces techniques, comme par exemple l'artiste Lawrence Lemaoana, que j'ai déjà mentionné précédemment dans ce mémoire.

b) Sheila Hicks, le tissage et ses formats

Déjà bien avant l'exposition *Magiciens de la Terre*, l'artiste textile américaine Sheila Hicks, née en 1934, avait imposé sa pratique dans l'art contemporain. Elle a créé tout au long des dernières décennies des sculptures textiles et des tissages expérimentaux, de taille minuscule comme des grands formats. Les petits formats ont un sens pour elle :



Sheila Hicks, *House of Spirits*, 2007
Soie, laine, pigment, acrylique,
27,5 x 14,5 cm, Centre Pompidou, Paris

« It's as though the nomadic existence comes back again – not wanting fixed things in fixed places, being able to transfer and change and alternate things in a space. Create forms. Every square foot and every square meter counts, so this flexible possibility of existence is compatible to, even dependent on, textile solutions. We're in a period where textile has become essential – even if it's only the size of a cushion⁵³. »⁵⁴

C'est en effet une grande propriété des petits tissages : peu fragiles, les tissages peuvent être glissés dans une valise, d'autant quand ils sont petits. De plus, nos espaces habitables sont

⁵³ Zanartu CRISTOBAL, *Oral history interview with Sheila Hicks*, 2004 Feb. 3, 10 and Mar. 11, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponible sur : < <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sheila-hicks-12269#transcript> > [Consulté le 28 avril 2021]

⁵⁴ Traduction personnelle : « C'est comme si l'existence nomade revenait de nouveau. Le refus des choses fixes dans des endroits fixes, être capable de transférer, de changer, et d'alterner des choses dans un espace. Créer des formes. Chaque mètre carré compte, de façon à ce que cette possibilité flexible de l'existence soit compatible, et même soit dépendante des solutions textiles. Nous sommes à une époque où le textile est devenu incontournable, même s'il n'a la taille que d'un coussin. »

de plus en plus étroits, et il semble opportun aujourd'hui de créer pour des espaces de taille réaliste. Cette modulation de la taille des œuvres est importante dans ma démarche domestique, c'est pourquoi la vision de Sheila Hicks sur les formats m'intéresse.



Sheila Hicks, *Pillar of Inquiry*, 2013-2014, Fibre acrylique, 518 cm x 120 cm x 120 cm, MoMA, New York

Dans une logique opposée, mais complémentaire, elle a réalisé l'installation *Pillar of Inquiry*. Sur une vidéo de présentation de l'œuvre réalisée pour le MoMA, elle explique que le but de cette sculpture était d'amener le spectateur à lever la tête⁵⁵. Qu'il s'agisse d'un petit format ou d'un grand format, il y a une unité dans son travail, où chaque élément interagit. Elle le souligne en

évoquant *Pillar of Inquiry* : « I have often thought color and texture and form are inextricably linked⁵⁶. »

⁵⁵ Sheila Hicks: Pillar of Inquiry | ARTIST STORIES, 17 décembre 2019, MoMA. Disponible sur < <https://youtu.be/C9PfcC1r52Y> > [Consulté le 28 avril 2021]

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Traduction personnelle : « J'ai toujours pensé que couleur, texture, et forme, étaient inextricablement liés. »

c) Ruth Asawa, le tissage du métal

Le tissage ne concerne pas seulement les matières classiques traditionnelles. Aux États-Unis, la sculptrice américaine d'origine japonaise Ruth Asawa, après avoir étudié au Black Mountain College et avoir expérimenté de nombreux mediums, a principalement tissé en volume des fils métalliques, dont l'inspiration des formes lui vient en observant dans son jardin « la coquille en spirale d'un escargot, en voyant la lumière à travers les ailes des insectes, en regardant les araignées réparer leurs toiles à l'aube⁵⁸⁵⁹ ».



Ruth Asawa faisait partie des 120 000 résidents américains d'origine japonaises internés dans des camps aux Etats-Unis en 1942, à cause de la peur des Américains d'actes de sabotage de leur part. Mais probablement parce qu'elle vivait dans le présent de sa création et de son tissage, elle dit n'avoir gardé aucunes traces négatives de cette période sombre⁶⁰.

Ruth Asawa, *Sans Titre (S.042)*, vue de l'exposition *Architecture of life* au Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley, du 31 janvier 2016 au 29 mai 2016

⁵⁸ Traduction personnelle de la citation suivante : « the spiral shell of a snail, seeing light through insect wings, watching spiders repair their webs in the early morning. »

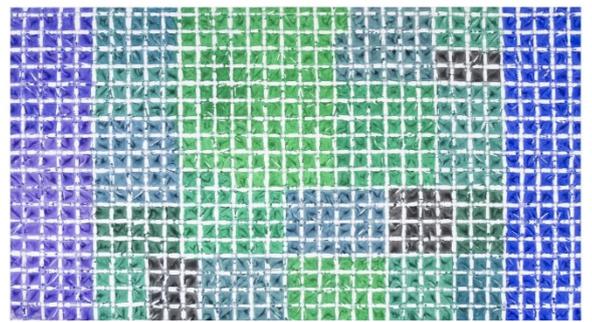
⁵⁹Laura CUMMING, *Ruth Asawa: A Line Can Go Anywhere*, The Guardian, 19/05/2020, Disponible sur < <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jan/19/ruth-asawa-a-line-can-go-anywhere-review-benode-behari-mukherjee-after-sight-david-zwirner-london> >[Consulté le 21 mai 2020]

⁶⁰ Voir sa biographie disponible sur <https://ruthasawa.com/life/internment/> [Consulté le 28 avril 2021]

d) La rencontre des nœuds

Dans le dictionnaire des symboles, on peut lire au sujet du tissage : « Dans la tradition de l’Islam, le métier à tisser symbolise la structure et le mouvement de l’univers⁶¹. » Chaque étape du tissage peut revêtir un aspect cosmique. Dans cette perspective, on peut se demander, que se passe-t-il pendant le tissage, quand les fils s’entrecroisent ?

Des contacts se créent, des ondes se forment, des espaces de vide et de plein se créent, des images mentales apparaissent. Tisser implique de créer un réseau, tisser des liens, réels et symboliques. Georges Didi-Huberman, au sujet du travail de Simon Hantaï, dont par exemple ses *Tabulas* qui font penser à un tissage, écrit ainsi : « Le temps est un filet psychique. Aux intersections de chaque fil avec chaque fil, il y a un nœud, une sorte d’étoile. Impossible, avec Hantaï, de parler du présent sans convoquer toute l’étendue de la toile tissée du temps⁶². »



Simon Hantaï, *Tabula* – 1976, Acrylique sur toile, 262,5 x 462 cm, exposé à la galerie Jean Fournier, Paris, du 15 octobre au 28 novembre 2015

Le tissage se compose de fils ou fragments, qui au fil du tissage produisent une forme, qui raconte, mais aussi créé des liens, réparent. Les lignes bougent du fait du processus même de tissage. Le tissage peut être symbolique ou réel. On peut tisser des textiles, des fragments d’objets divers, de la peinture, des mots. Le tissage peut me parler de métissage, mais aussi de la construction de l’univers. Et par ce détour-là, parler de nous humains, et de notre finitude.

⁶¹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter coll. Bouquins, 1994, Paris, p. 950.

⁶² Georges DIDI-HUBERMAN, *L’étoilement, conversation avec Hantaï*, Les éditions de Minuit, Format Kindle, Paris, 2013, « Filet ».

3) Upcycling : l'éphémère, et l'éternel

Les matériaux domestiques sont souvent fragiles, mais cela peut être une force, pour différentes raisons. Tout d'abord, les matériaux sans noblesse peuvent permettre, par leur disponibilité, de grandes possibilités de création.



Marianne Berenhaut, *Too big for the bin*, 2017, chaise d'église et poubelle, 90 x 70 x 145 cm, exposé à Island, Bruxelles, du 13 mars au 27 juin 2020

C'est par exemple le cas dans le travail de la sculptrice belge Marianne Berenhaut, qui travaille sur les assemblages : « Tous mes matériaux ont toujours été des objets trouvés, encore actuellement je m'approvisionne beaucoup dans les Charity shops⁶³[...]» Pour Marianne Berenhaut, ses sculptures ne s'inscrivent pas forcément dans une démarche de recyclage, mais plutôt dans une logique de liberté. Ainsi elle précise :

« On peut parler de récupération à propos de mon travail mais ce mot ne dit rien de l'intensité ou de l'intention. Je n'ai pas pour but de récupérer des objets usagés, ce sont ces objets qui me tombent sous la main et à moi d'en faire quelque chose⁶⁴. »

Marianne Berenhaut est née en 1934, a perdu ses parents et un frère pendant la Shoah. Face à ce traumatisme, elle a choisi de s'affranchir des contraintes des matériaux pour élargir son champ plastique, ce qui la fait vivre dans le moment présent.⁶⁵



Marianne Berenhaut, *Poupées-poubelles*, 1975 Assemblage, mixed media 70 x 80 x 110cm, Carl Freedman Gallery, Margate, Royaume-Uni

⁶³ Marianne BERENHAUT, *Conversation avec Nadine Plateau*, Éditions Tandem, Gerpennes - Belgique, 2018, p.42.

⁶⁴ *Ibid.*, p.31.

⁶⁵ *Ibid.*, p.10.

La qualité éphémère des matériaux domestiques permet d'ouvrir possibilités créatrices, mais aussi de déclencher une efficacité des idées. Cela correspond à la vision de Christian Boltanski sur l'art, qu'il évoque en parlant d'un voyage au Japon :

« (...) ce qui m'a le plus marqué, c'est leur conception de l'éphémère. Les jardins sont refaits chaque jour, les temples sont reconstruits tous les dix ans... ça correspond à ma grande théorie sur la transmission par l'idée et non par l'objet⁶⁶. »



Lenore Tawney, *Seed Circle*, 1967, Encre sur bouchons et graines sur pages de livre, 18,4 x 22,9 cm, MoMA, New York

C'est également l'objet de la démarche de l'américaine Lenore Tawney (1907-2007), qui a tissé et assemblé de manière non conventionnelle de nombreux matériaux et objets trouvés, dans une logique de recherche de l'éphémère et de l'éternel. Dans un livre qui lui est consacré, *Mirror of the Universe*, on découvre ainsi que ces deux mots « Ephemeral & eternal » apparaissent dans son journal où elle notait des pensées quotidiennes sur sa pratique⁶⁷.

« With her devotion to discovery and making, Tawney embraced more than just creating art; her everyday life was the source of her creative labor. “My work is my pleasure, it’s my life, it’s what I live for”, she explained in a 1978 interview. As Tawney collected, commingled, and crafted, she collapsed the boundary between her life and her art⁶⁸. »⁶⁹

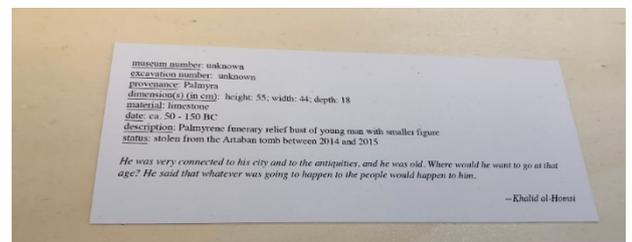
⁶⁶ Christian BOLTANSKI et Catherine GRENIER, *La vie possible de Christian Boltanski*, op.cit., p.179.

⁶⁷ Karen PATTERSON, Lenore TAWNEY et JOHN MICHAEL KOHLER ARTS CENTER (dir.), *Lenore Tawney: mirror of the universe*, Sheboygan, Wisconsin : Chicago ; London, John Michael Kohler Arts Center ; The University of Chicago Press, 2019, p.88.

⁶⁸ *Ibid.*, p.90.

⁶⁹ Traduction personnelle : « Avec son dévouement pour la découverte et la création, Tawney n'a pas fait que créer de l'art ; sa vie quotidienne était la source son travail créatif. “Mon travail est mon plaisir, c'est ma vie, c'est ce pour quoi je vis”, expliqua-t-elle dans une interview en 1978. En collectant, mélangeant, fabriquant, elle a effacé la limite entre sa vie et son art. »

Dans une approche toujours temporelle, l'artiste irako-américain Michael Rakowitz utilise sciemment des journaux et papiers d'emballages du Moyen-Orient pour créer des fausses pièces archéologiques du Moyen-Orient, accompagnées de faux cartels. Cette série, intitulée *May the Obdurate Foe Not Be In Good Health*, était exposée au Palais de Tokyo en février 2020 à l'occasion de l'exposition *Notre monde brûle*. Elle est constituée de répliques d'objets anciens disparus au cours des différentes guerres en Irak de ces dernières décennies. Ces pièces sont fabriquées dans des matières fragiles, afin de montrer la vulnérabilité des pièces qui ont été détruite, mais ceci permet également de dépasser la destruction, en proposant un art réparateur, qui mélange les temporalités au profit d'un présent agissant.



Michael Rakowitz, *May the Obdurate Foe Not Be In Good Health*, 2017, 55 x 44 x 18 cm, Papiers d'emballage et papiers journaux du Moyen-Orient, colle, « Notre monde brûle », exposé au Palais de Tokyo du 21/02/2020 au 01/09/2020

4) *Ma* et *Naru*, à la recherche d'autres temporalités

Créer l'éphémère est une façon d'aborder le temps, mais il y a d'autres façons de l'envisager. Et si la recherche de l'éphémère était une façon de rechercher un moment hors du temps ?

Ainsi, l'anthropologue Edward T. Hall dans son livre *Le langage silencieux*, explique que les conceptions du temps sont différentes selon les pays, et ces façons d'appréhender le temps font partie des langages culturels. Il note que dans les pays occidentaux, « Ceux qui ne peuvent “tronçonner” le temps sont classés par nous comme irrationnels⁷⁰. »

« Pour l'Américain, le temps doit se prêter à toutes les fragmentations [...]. Non seulement nous fragmentons et planifions le temps, mais nous sommes presque toujours tournés vers le futur : nous allons de l'avant. [...] Nous voulons arriver à vaincre la peur du changement⁷¹. »

« Pour nous, « longtemps », c'est tout et rien – dix ans ou vingt ans, deux ou trois mois, quelques semaines ou même quelques jours. Par contre, l'Asiatique considère que des milliers d'années, ou même une période illimitée, définissent parfaitement bien le concept « longtemps⁷² ».

Cet exemple permet de prendre conscience que le temps peut être envisagé d'une autre façon, moins linéaire, moins compartimenté, mais plus superposable et infini.

Dans *L'art contemporain et le temps, visions de l'histoire et formes de l'expérience*⁷³ est publié un article de l'artiste anglais Victor Burgin intitulé *Le temps virtuel*, où il évoque le *Ma*

⁷⁰ Edward T. HALL, *Le langage silencieux*, Seuil., Paris, Essais, 2000, p.23.

⁷¹ *Ibid.*, p.24.

⁷² *Ibid.*, p. 25.

⁷³ Christophe VIART (dir.), *L'art contemporain et le temps: visions de l'histoire et formes de l'expérience*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Collection « Arts contemporains », 2016.

et le *Naru* au Japon, des concepts de temps et d'espace qui ont été théorisés par l'architecte japonais Ara Hozaki. Selon cet article, le *ma* est « l'intervalle qui existe forcément [...], d'où l'idée de pause⁷⁴ », tandis que le *Naru* est un « instant insaisissable de devenir. Le concept de *naru* – “devenir” – ajoute du mouvement à l'idée de *ma* – “intervalle”⁷⁵ ». Victor Burgin dans cet article propose de saisir le *ma* et le *naru* par le biais du travail non-cinématographique, c'est-à-dire avec le virtuel et la vidéo. Il propose un « temps de l'art », et il insiste sur les « caractéristiques temporelles des images mouvantes⁷⁶. »

Dans le même ordre d'idée, l'artiste Woody Vasulka, pour sa vidéo *Art of Memory*, « aplatit » le temps en superposant des images. L'historienne de l'art Larisa Dryansky souligne qu'il « ajoute un degré de complexité supplémentaire à sa manipulation de la temporalité en combinant deux mouvements contraires : tandis que les images de “l'album” dérivent vers la gauche, une main invisible semble tourner en même temps les pages de gauche à droite. Le flux temporel devient ainsi un paradoxe: le temps se présente comme une flèche pointant dans deux directions simultanément⁷⁷. »

Cette recherche des matériaux et des temporalités, à travers collecte d'images, de matériaux, et de souvenirs, amènent à se poser des questions sur le sens de ces éléments disparates, ces fragments multiples de vie, et sur leur utilisation, dans la pratique des artistes.

⁷⁴ *Ibid.*, p.175.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p.181.

⁷⁷ Larisa DRYANSKY, « L'architecture de mémoire de Woody Vasulka et le “nouvel espace épistémique” », in *Architectures de mémoire*, dir. Jean-Marie DALLEY et Bertrand GERVAIS, Version électronique, 2019.

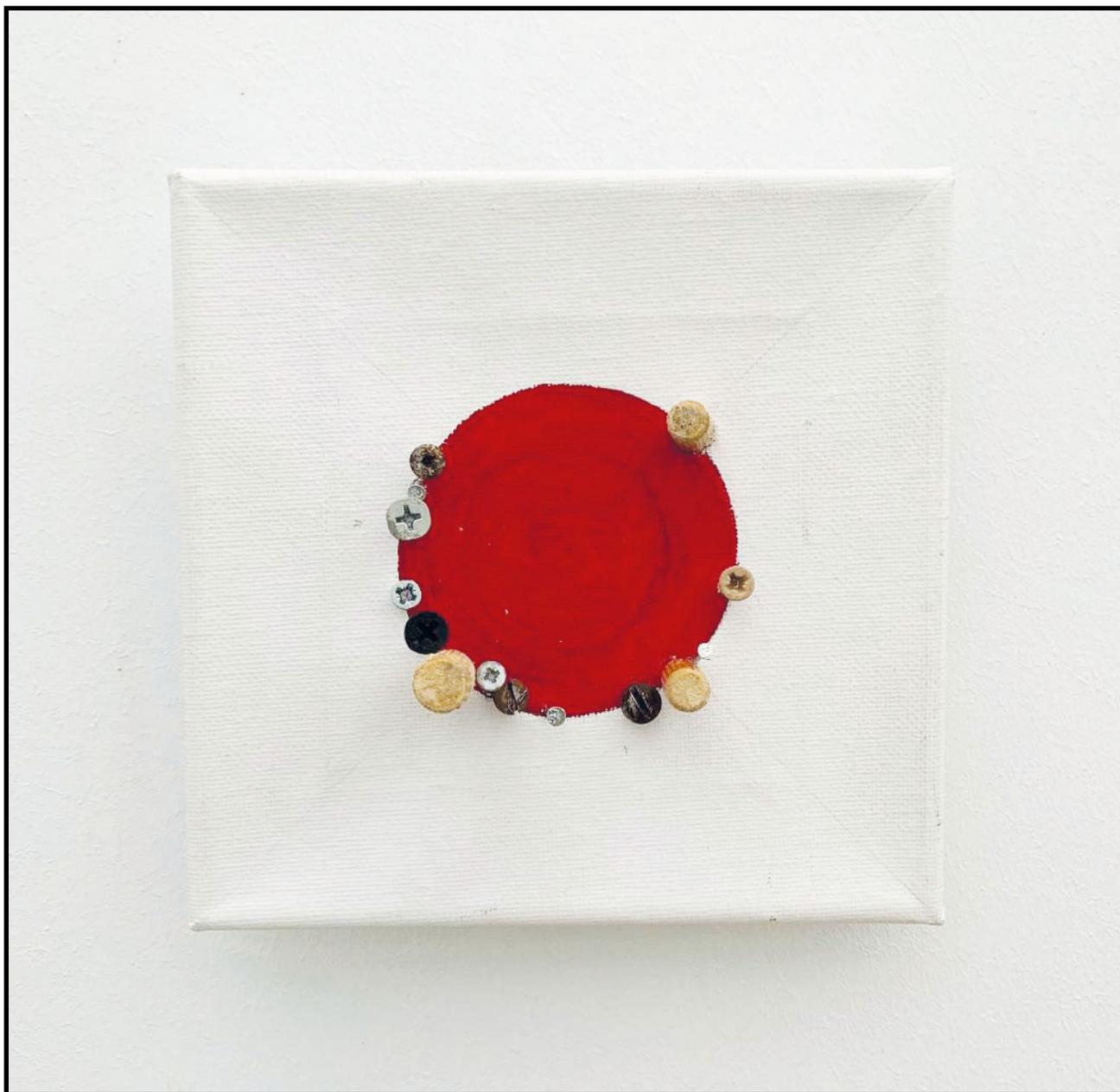
IV. La légitimité du bricolage

J'ai expliqué comment la collecte des matériaux domestiques et intimes me permet de travailler avec le chaos du métissage *hâfu*, comment les fragments hétéroclites peuvent être des ressources pour créer des productions plastiques, mais aussi évoquer des identités en mouvement. Je viens enfin d'exposer comment le tissage et l'assemblage des matériaux et des temps permettent de créer une certaine harmonie et d'autres possibilités de temporalités. De l'incohésion apparente, j'essaie de bricoler un nouvel objet culturel, qui sera inachevé. Derrière ce bricolage, il est question de mon identité *hâfu*, qui n'a rien de « lisse », et concernant laquelle des questions de légitimité se posent. Tout d'abord il y a le sentiment de ne pas être vraiment japonaise. Il y a aussi le sentiment d'être une *hâfu* incomplète, étant donné mon éloignement géographique et culturel avec le Japon.

1) La place des *hâfu* au Japon, et dans sa culture connue pour être exclusive

Le Japon a été pendant de nombreux siècles très fermé au reste du monde, de 1639 à 1843, et c'est donc seulement à partir du XIX^e siècle que la population japonaise a commencé à s'ouvrir aux cultures étrangères⁷⁸. Pourtant, le Japon a connu un passé migratoire, mais les Japonais pour la plupart refusent cette idée d'un Japon multiethnique, et imagine leur population comme une entité homogène qui tirerait sa force de cette caractéristique. C'est pourquoi, dans cette culture exclusive, il est très mal vu de sortir des clous.

⁷⁸ Jean-Marie BOUISO, « Le Japon à l'épreuve de la démographie : », in *L'enjeu mondial*, op. cit. < <https://www.cairn.info/l-enjeu-mondial-2---page-177.htm> > [Consulté le 29 avril 2021]



Hinomaru

Vis, chevilles, clous, acrylique

2019

15x15 cm

a) *Hinomaru* un symbole traditionnel que l'on ne peut pas dégrader

Au Japon, on dit que « Les clous qui dépassent attirent toujours le marteau ». Ce proverbe est utilisé pour justifier une intervention des Japonais, quand ils considèrent que l'un d'entre eux ne rentre pas suffisamment dans le moule. Cela peut parfois donner lieu à des réprimandes publiques humiliantes et cruelles. En pensant à cette phrase, j'ai réalisé un petit tableau à l'acrylique, que j'ai transpercé de vis, chevilles, clous variés, anciens et récents, trouvés à différents endroits, et qui dépassent à différents niveaux. Cette production évoque le *Hinomaru*, le drapeau japonais actuel. Le drapeau est dans un format parfaitement carré, à l'image du peuple nippon. L'idée d'une société japonaise avec plein de clous qui dépassent, mais où il n'y a pas de marteau pour lisser ces différences, me plaisait beaucoup.

Cependant, le symbole du drapeau est important au Japon, et selon une règle sociale forte, il ne doit jamais être ridiculisé⁷⁹. Dans le cadre de ma réflexion sur le *hinomaru*, et après quelques recherches, il m'a paru que le drapeau japonais, contrairement au drapeau américain par exemple, est en effet peu représenté sous un angle négatif dans l'art contemporain. Malgré le fait que cela soit implicitement réprouvé, l'artiste japonaise Mao Ishikawa a pourtant pris le parti de travailler sur cette question, en faisant preuve de clairvoyance, et son travail a nourri mes réflexions sur mon rapport à la culture japonaise.

⁷⁹ Voir <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2018/03/11/arts/picturing-okinawa-black-white-cultural-identity/#.XgjAiiXm7Ds>> [Consulté le 29 décembre 2019]

Mao Ishikawa⁸⁰ est née en 1953 à Okinawa, île occupée par les Américains jusqu'en 1972, et dont la population a été, et est toujours, discriminée au Japon. Elle a produit une série de photos intitulée : *Here's What the Japanese Flag Means to Me*⁸¹. Différentes personnes discriminées, Aïnu, immigrants coréens, habitants d'Okinawa, posent pour elle en exprimant leurs sentiments par rapport à l'*Hinomaru*. Les réactions furent abondantes et diverses, et Mao Ishikawa a reconnu elle-même avoir été surprise par l'ampleur des réponses à sa demande.



Mao Ishikawa, *Ms. Wakana Ohshiro(26) A student of drama school*, June 8, 2008, in Nago City Okinawa, 2008

Mao Ishikawa est assez directe dans sa manière d'exprimer son sentiment par rapport au Japon, mais cela n'est pas la norme. Contrairement aux artistes engagés de nombreux pays, les artistes japonais ont la critique identitaire discrète, qui se fait de manière souvent détournée. Ainsi, le mouvement *Superflat*, mené par l'artiste Takeshi Murakami, est le courant japonais le plus visible, et revêt une dimension critique envers la société japonaise, à travers son utilisation du dessin manga marketé. Cependant la polysémie des œuvres permet d'éviter une attaque frontale avec la société traditionnelle nipponne.

⁸⁰ Aline SMITHSON, *JAPAN WEEK: MAO ISHIKAWA: HERE'S WHAT THE JAPANESE FLAG MEANS TO ME*, 22/07/2014. Disponible sur <<http://lenscratch.com/2014/07/japan-week-mao-ishikawa/>> [Consulté le 5 avril 2021]

⁸¹ Jon MITCHELL, *Okinawa shutterbug captures varied reactions to Hinomaru*, 19 novembre 2011. Disponible sur <<https://www.japantimes.co.jp/community/2011/11/19/general/okinawa-shutterbug-captures-varied-reactions-to-hinomaru/#.Xgq1r86JKpp>> [Consulté le 29 décembre 2019]

Le collectif japonais Chim Pom a aussi détourné le drapeau japonais dans une vidéo, *REAL TIMES*⁸², qui a été visible en 2020 au Centre Pompidou à Paris à l'occasion de



CHIM ↑ POM, *REAL TIMES*, 2011, Installation mixte, exposé lors de l'exposition *Global(e) Resistance*, Centre Pompidou, Paris, du 29 juillet 2020 au 4 janvier 2021

l'exposition *Global(e) Resistance*. Sur un écran, on pouvait voir les membres du collectif à Fukushima un mois après la catastrophe, pour y dénoncer les conséquences environnementales. Lors de cet évènement, ils ont critiqué la gestion de la crise par le gouvernement japonais à travers un drapeau *Hinomaru* qu'ils transforment en symbole de la

radioactivité⁸³. J'ai trouvé ce geste très fort, et il me semble qu'il indique aussi que la société japonaise est en train d'évoluer.

Le collectif Chim Pom et Mao Ishikawa se sont engagés avec leur art sur des questions importantes au Japon, où ils vivent et où ils veulent changer les mentalités. Mais une question s'est alors présentée, après avoir achevé mon *Hinomaru* : dans quelle mesure suis-je légitime pour parler de ce drapeau, et du Japon de manière générale ? Ces pensées sur la légitimité m'ont amenée à me pencher sur l'identité même du Japon, qui se cherche également.

⁸² La vidéo est disponible sur <https://www.pbs.org/video/frontline-real-times/> [Consulté le 29 avril 2021]

⁸³ Christine MACEL, Alicia KNOCK et Ma YUNG (dir.), *Global(e) resistance*, Paris, Centre Pompidou, 2020, p. 49.

b) La quête de l'identité japonaise

Ma recherche sur les identités *hâfu* est intrinsèquement liée à l'identité japonaise en elle-même, notamment du point de vue historique. Le Japon est héritier du passé lourd de la deuxième guerre mondiale. Cette partie de l'histoire est sujet au révisionnisme des ultranationalistes japonais qui semblent gagner du terrain ces dernières années. Le Japon a en outre mis de temps à se remettre en question sur son comportement impérialiste durant les années 1930-1940, et n'a finalement que partiellement formulé des excuses officielles pour ses nombreux crimes de guerres et ses exactions à grandes échelles sur les populations civiles occupées⁸⁴. Ce malaise dans la société, se reflète également dans l'art contemporain japonais.

Pour l'auteure spécialiste de l'art contemporain japonais Charlène Veillon⁸⁵, ce qui caractérise l'art contemporain au Japon est son originalité, particulièrement depuis 1990 où l'éclatement de la Bulle et la remise en question du consumérisme à la japonaise a amené certains artistes à questionner l'identité japonaise. Elle explique que de nouveaux courants, comme le New Pop japonais ou Superflat, proposent de définir la nouvelle identité japonaise, mais peuvent se contredire de façon paradoxale. D'une part l'identité japonaise est définie à travers des graphismes manga rassembleurs et populaires, tout en critiquant un mal-être dans la société nipponne. Mais en même temps, à travers une génération enfantine et dominée par le mouvement kawaii, jusqu'à récemment, elle peinait à s'attaquer clairement aux vraies questions engagées.

⁸⁴ Voir < https://www.lemonde.fr/asia-pacifique/article/2015/08/15/japon-deux-ministres-visitent-le-sanctuaire-controverse-de-yasukuni_4725756_3216.html > [Consulté le 29 avril 2021]

⁸⁵ Charlène VEILLON, *L'Art contemporain japonais : une quête d'identité*, L'Harmattan, Paris, Série Esthétique, 2008.

Cette attente d'un art contemporain japonais engagé m'a conduite à m'interroger sur la forme que pouvait prendre un art contemporain militant aujourd'hui, et à m'intéresser à ce qui se faisait dans d'autres pays à l'identité culturelle complexe. C'est pourquoi je me suis penchée sur l'art contemporain sud africain, qui est actuellement particulièrement riche et actif. Dans un contexte de transition post-apartheid, les productions des plasticiens sud africains sont exaltantes, et s'inscrivent dans la droite ligne d'un art militant où la question de l'identité plane en permanence. Les performances de Steven Cohen, ou les slogans de Lawrence Lemaana par exemple, parlent d'un pays où la réalité peut être violente et cruelle, et où les problèmes sont posés de manière plastiquement plus directe.

Mais dans le cas du Japon, comme le résume bien Charlène Veillon dans son livre *L'art contemporain japonais : une quête d'identité* :

« Le vrai défi pour les Japonais et les artistes nippons sera de se tourner vers ce passé historique national parfois douloureux et porteur d'angoisses ; la perte de leur identité culturelle au profit de la mondialisation se mêlant aux souvenirs des atrocités de la Seconde Guerre mondiale⁸⁶ ».

Je suis sensible à ce passé honteux, mais la question de la légitimité se poserait, si je mêlais de manière prononcée la critique historique à mon travail, mes connaissances sur le sujet étant imparfaites. Il faut savoir que beaucoup de Japonais pensent qu'il faut avoir un sang pur pour pouvoir évoquer le Japon, et de toute façon un vrai Japonais ne critique pas l'histoire du Japon telle qu'elle est enseignée à l'école. D'un point de vue français, le problème n'est pas de savoir si j'ai le « sang pur », mais plutôt de savoir si mes connaissances culturelles, linguistiques et mon engagement sont suffisants, car c'est cela qui pourrait éventuellement définir un Japonais. Quoi qu'il en soit, le Japon fait partie de mon identité, et c'est ce qui m'amène à intégrer cette ressource personnelle dans mon travail.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 95.

c) Légitimité *hâfu*

De nombreux *hâfu*, nés de pères américains pendant l'occupation américaine au Japon après la deuxième guerre mondiale, ont connu une histoire difficile. Stephan Murphy-Shigematsu, à travers divers témoignages, évoque dans son livre⁸⁷ ce métissage, qui était mal accepté du côté japonais comme du côté américain. Il rappelle ainsi que ce n'est qu'à partir de 1952 que les Américains ont légalement pu se marier avec des Japonaises, et les emmener avec eux aux États-Unis⁸⁸. Il explique en ces termes la place de cette génération de *hâfu* :

« Some of us were born unwelcomed into the world, while others were seen as flowers amidst the ashes—new life springing forth with hope and promise from the devastated land⁸⁹. »

A l'époque, les identités *hâfu* étaient multiples, et c'est encore plus d'actualité aujourd'hui. Être *hâfu* peut être vécu de manières très différentes, si on vit au Japon, à la campagne, dans une grande ville, ou encore à l'extérieur du Japon. A partir de là, les questions de niveau de langue, de connaissances, de japonité, sont des sujets qui sont présents dans la tête de nombreux *hâfu*, et elles font également partie de mes préoccupations personnelles.

Mes doutes sur ma légitimité sont présents quand j'évoque le Japon, mais ils font partie intégrante de mon statut *hâfu*, et je me sens en revanche libre de créer à partir de mon expérience de vie *hâfu*. Je peux évoquer ce vécu et mon sentiment d'illégitimité à travers une pratique assumée du bricolage d'identité.

⁸⁷ Stephen MURPHY-SHIGEMATSU, *When Half Is Whole*, *op. cit.*

⁸⁸ *Ibid.*, 1. *Flowers amidst the ashes.*

⁸⁹ *Ibid.*, 1. *Flowers amidst the ashes.*

⁹⁰ Traduction personnelle : « Quand ils sont nés, certains d'entre nous n'étaient pas les bienvenus dans ce monde, tandis que d'autres ont été vus comme des fleurs au milieu des cendres – De la terre dévastée, une nouvelle vie jaillissait avec espoir et promesse. »

d) Le cas de Jimmie Durham

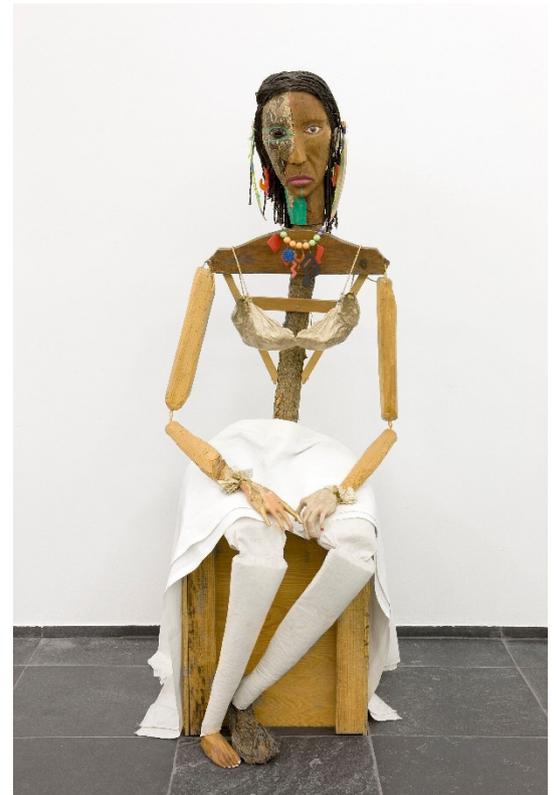
Le cas de l'artiste américain Jimmie Durham est intéressant pour réfléchir sur la question de la légitimité. La polémique autour de ce sculpteur contemporain a été analysée par l'historien de l'art canadien Jean-Philippe Uzel dans la revue *Captures*⁹¹. Il explique ainsi que Jimmie Durham a longtemps été le porte-parole de la cause cherokee, puis est apparu comme « l'artiste indien » le plus connu. Cependant, à la suite d'une nouvelle loi aux Etats-Unis en 1994, la vente de ses œuvres est devenue illégale, car il n'était pas officiellement enregistré comme cherokee. Pour pouvoir l'être, il faut pouvoir prouver avoir un certain pourcentage de sang cherokee, ce qu'il n'était pas en mesure de faire. Il choisit alors de déménager en Europe, et n'a plus produit d'œuvre en rapport avec ses origines cherokees. Plus tard en 2017, lors d'une rétrospective de ses œuvres au Whitney Museum, il s'est fait attaquer par l'association indienne, comme étant un faux Cherokee⁹². Le débat est subtil, et il est difficile de savoir s'il l'est vraiment ou non. La question est intéressante, car elle intervient dans un contexte où l'appropriation culturelle est courante, et le but de la loi sur les productions artistiques indiennes est de protéger ces œuvres. Cependant, Durham y voit une façon d'exclure de nombreuses personnes. Ce qui est pour finir souligné à la fin de l'article par Jean-Philippe Uzel, c'est que la question n'est pas de savoir si Jimmie Durham est cherokee de sang ou pas, mais plutôt de savoir s'il a toujours un lien avec sa culture, et s'il est toujours investi dans la cause indienne postcoloniale⁹³.

⁹¹ Jean-Philippe UZEL, « Être un artiste contemporain et être autochtone : Quelques réflexions sur la polémique autour de Jimmie Durham », *Captures*, 18 mai 2018, vol. 3, n° 1, version électronique

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

Ce que je trouve intéressant dans l'œuvre de Jimmie Durham, qu'il soit considéré comme cherokee ou non, c'est que son œuvre évoque le bricolage. Ainsi, il a créé la *Malinche*, une sculpture composée d'objets hétéroclites qui forment un personnage historique et racontent une histoire, et tous ces éléments forment un ensemble cohérent. Jimmie Durham a créé cette pièce avec la volonté de représenter l'amérindienne Pocahontas, dont l'histoire est souvent reprise pour faire croire à une assimilation pacifique et chrétienne des amérindiens aux colons⁹⁴. Mais 3 années plus tard, il transforma sa Pocahontas en Malinche, une femme mexicaine indigène, donnée en esclavage au conquistador Hernán Cortés au *XVI^e* siècle. Malinche fut son interprète, « compagne », et mère de son enfant, et a eu une influence politique sur lui. Cela lui a valu une très mauvaise réputation, car Hernán Cortés est considéré comme un des responsables de l'effondrement de l'empire Aztèque, et Malinche est par conséquent souvent perçue comme une traîtresse des deux côtés. Cependant il n'est pas certain qu'elle ait réellement eu une part de responsabilité, car sa liberté en tant que femme devait être très limitée à cette époque. Malinche est un personnage ambigu. Quand Durham a modifié sa statue de Pocahontas pour la métamorphoser en Malinche, il a construit également une statue de Hernán Cortés, le conférant une allure



Jimmie Durham, *Malinche*, 1988–1992, Goyave, branches de pin, chêne, peau de serpent, soutien-gorge en polyester imbibé de résine acrylique et peint en or, aquarelle, feuille de cactus, toile, toile de coton, métal, corde, plumes, bijoux en plastique, œil de verre, h. 177cm x b. 63cm x d. 89cm, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Gand, Belgique

⁹⁴ « JIMMIE DURHAM : AT THE CENTER OF THE WORLD », Disponible sur <<https://whitney.org/exhibitions/jimmie-durham>>, [consulté le 26 décembre 2020]

de robot, comme « métaphore de la civilisation introduite par la violence⁹⁵ ». L'objectif des deux statues ensemble est de dénoncer la manipulation de l'histoire, par sa réécriture et par la



Jimmie Durham, *Cortez*, 1991–92, Fibre de verre et résine, PVC, pièces automobiles en métal, cuir, verre, peinture acrylique, barres d'armature, tôle, poulies, poignées, 225 × 145 × 52 cm, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Gand, Belgique

création de mythes. Jimmie Durham écrit à ce sujet⁹⁶ :

« I did want to show the unreality of the myth, of the idea. The unreality of what they call reality. I carved a more realistic looking foot and I had a piece of yucca cactus that just happened to look like a foot, so I stuck it on. Then, I made Cortez, but for a long time, he was just a face. I made many different layers that were all tinted differently, so then when I sand it down, it looks disgustingly like flesh, if flesh were dead and petrified. I wanted him to look monstrously bad and greedy, like he wanted Mexico⁹⁷. »

Le commissaire d'exposition Anselm Franke écrit pour le catalogue d'exposition *Pierre rejetées*⁹⁸ consacré à Jimmie Durham qu'il critique la modernité, et que cela se manifeste dans son travail par

⁹⁵ « JIMMIE DURHAM: AT THE CENTER OF THE WORLD », Disponible sur <<https://whitney.org/exhibitions/jimmie-durham>>, [consulté le 26 décembre 2020]

⁹⁶ « JIMMIE DURHAM: AT THE CENTER OF THE WORLD », Disponible sur <<https://whitney.org/exhibitions/jimmie-durham>>, [consulté le 26 décembre 2020]

⁹⁷ Traduction personnelle : « Je voulais montrer l'irréalité du mythe, de l'idée. L'irréalité de ce qu'ils appellent la réalité. J'ai sculpté un pied à l'aspect plus réaliste que l'autre, et j'avais un morceau de yucca qui ressemblait justement à un pied, alors je l'ai collé. Ensuite, j'ai fait Cortez, mais pendant longtemps, il n'était qu'un visage. J'ai réalisé beaucoup de couches différentes, qui étaient toutes teintées différemment, alors quand je l'ai poncé, ça ressemble de manière dégoûtante à la de chair, qui serait morte et pétrifiée. Je voulais qu'il ait l'air monstrueusement mauvais et avide, à l'image de sa volonté d'avoir le Mexique. »

⁹⁸ Jimmie DURHAM, *Jimmie Durham: rejected stones-- = Jimmie Durham: pierres rejetées--*, Paris, Paris-musées, 2009.

l'utilisation d'objets assemblés, avec une « esthétique du bricolage » qui parodie « les conventions ethnographiques ». Il précise qu'il utilise « de préférence des choses ayant été mises au rebut : des objets trouvés, les déchets de la civilisation ». « Bref, tout ce qui a perdu sa valeur, sa fonction, son statut social, et sa « vie », voire son statut d'objet⁹⁹ ».

Toujours dans le catalogue d'exposition *Pierres rejetées*, afin de nous permettre de mieux décoder l'œuvre de Jimmie Durham, Sandra Cattini écrit sur lui : « Il insinue le doute de la ressemblance et de la vraisemblance par la falsification, mais aussi par une polyphonie de messages contradictoires et de forces antagonistes en présence qui sapent les fondements de toute autorité ou tout ordre établi¹⁰⁰ ». Jimmie Durham brouille les pistes, et en voulant dénoncer les Modernes et la colonisation, je pense qu'il questionne aussi, par le bricolage, son identité cherokee perçue comme illégitime.

⁹⁹ *Ibid.*, p.30.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

e) Appropriation culturelle

Dans quelle mesure peut-on s'approprier des éléments de culture ? François Jullien s'est penché sur cette question. Comme je l'ai résumé précédemment dans la deuxième partie de ce mémoire, il voit la culture en terme de ressources¹⁰¹. Il appelle à résister contre « l'appauvrissement des cultures, leur aplatissement généré par l'uniformisation mondiale et commerciale¹⁰² ». Il met en garde : « la revendication identitaire est l'expression du refoulé produit par l'uniformisation du monde et son faux universel – processus d'uniformisation dont on sait qu'il est d'abord économique et financier. Dès lors, le défaut d'intégration se renverse en intégrisme¹⁰³. » Il est convaincu que pour défendre les ressources, il faut les activer. Il donne son exemple personnel avec la culture chinoise : « [...] voilà des décennies que j'exploite des ressources de la pensée chinoise et je n'en finis pas. Elles ne m'appartiennent pas, je l'ai dit, mais sont *disponibles* à chacun : elles sont à qui se donne la peine de les exploiter¹⁰⁴. » Pour lui, les ressources ne se transmettent pas, car cela signifierait qu'elles sont limitées.

Les questions que François Jullien soulève me semblent importantes, car elles permettent de donner une certaine légitimité à une démarche qui paraît illégitime, celle de puiser de manière ouverte dans des cultures ainsi que des matériaux divers malgré le sentiment de fausseté ressenti. Cette notion cruciale fait écho à mon travail de tissage en lien avec la notion d'identité que ce soit culturellement, ou « professionnellement », puisque mon métier n'est pas tisserande, et mes matériaux ne sont pas nobles.

¹⁰¹ François JULLIEN, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, op. cit.

¹⁰² *Ibid.*, p. 51.

¹⁰³ *Ibid.*, p.53.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 63.

e) L'art pour évoquer les marges et proposer d'autres points de vue

La notion d'illégitimité, d'étrangeté, et de marges, peuvent nourrir la création artistique de diverses façons, et je voudrais donner 3 exemples qui m'ont particulièrement intéressée.

Il y a d'abord Roger Ballen, avec sa série *Outland*, qui a été l'occasion pour lui de photographier des Blancs en marge de la société en Afrique du Sud, à l'époque de l'apartheid. Il a été dans un premier temps critiqué pour son approche, qui était pourtant intéressante. La poursuite de son travail a donné lieu à une recherche très sombre sur les profondeurs de la condition humaine¹⁰⁵. Lors de l'entretien que j'ai eu avec Roger Ballen cette année, il a ainsi témoigné au sujet de la réception de son travail :

« My pictures that I took in *Platteland* series, perhaps in the *Outland* series, created a lot of anger towards me. And I certainly wasn't seen as somebody, that society here took a liking to, generally speaking, from the left and from the right. That sort of changed quite substantially over the last 10 years¹⁰⁶¹⁰⁷. »

Au début de sa carrière, Roger Ballen a été considéré par certaines personnes comme illégitime dans sa démarche, et pourtant, il a réussi à montrer que son point de vue pouvait avoir une certaine légitimité, au fil du temps, de l'évolution de son travail, et de son engagement.

¹⁰⁵ Disponible sur <<https://www.hallesaintpierre.org/2019/05/21/roger-ballen>> [Consulté le 3 mai 2021]

¹⁰⁶ Voir l'entretien avec Roger Ballen en annexe.

¹⁰⁷ Traduction personnelle : « Les photos que j'ai prises dans la série *Platteland*, peut-être dans la série *Outland*, ont créé beaucoup de colère envers moi. Et je n'étais certainement pas considéré comme quelqu'un que la société ici appréciait en général, ni à droite ni à gauche. Cela a beaucoup changé au cours des 10 dernières années. »

Le réalisateur japonais Hirokazu Kore-Eda, qui s'est intéressé aux populations marginalisées, s'est retrouvé lui-même dans une situation de rejet par une certaine partie conservatrice de la société japonaise, avec son film *Une affaire de famille* en 2018. Ce film dénonce des injustices sociales au Japon, et a gagné en France une Palme d'or au Festival de Cannes. Mais on lui a reproché d'avoir fait un film « Antijaponais », et ces reproches ont même été exprimés au sein du gouvernement japonais¹⁰⁸.



Hirokazu Kore-Eda, *Une Affaire de famille*, 2018, Photogramme publié sur le site du journal «Le Monde»¹

Un autre artiste japonais, Koki Tanaka a choisi d'évoquer plus spécifiquement la question *hâfu*, avec le projet *Abstracted/family*. Ce film, qui devait être diffusé jusqu'au 3



Koki Tanaka, *ABSTRACTED/FAMILY*, 2020, Photogramme, Film, 110'

janvier 2021 au Palais de Tokyo dans le cadre de l'exposition « anticorps », était partiellement visible sur le site du Palais de Tokyo¹⁰⁹. Il s'agit d'un constat sur les discriminations au Japon envers les *hâfu*. Koki Tanaka a rassemblé 4 personnes *hâfu* dans une maison à Kyoto, et les a filmés alors qu'ils échangent sur leurs expériences,

¹⁰⁸ https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/12/11/la-palme-de-la-brouille-entre-kore-eda-et-le-gouvernement-nippon_5395633_3476.html [Consulté le 4 mai 2021]

¹⁰⁹ Disponible sur < <https://anticorps-palaisdetokyo.com/en/artists/koki-tanaka> > [Consulté le 4 mai 2021].

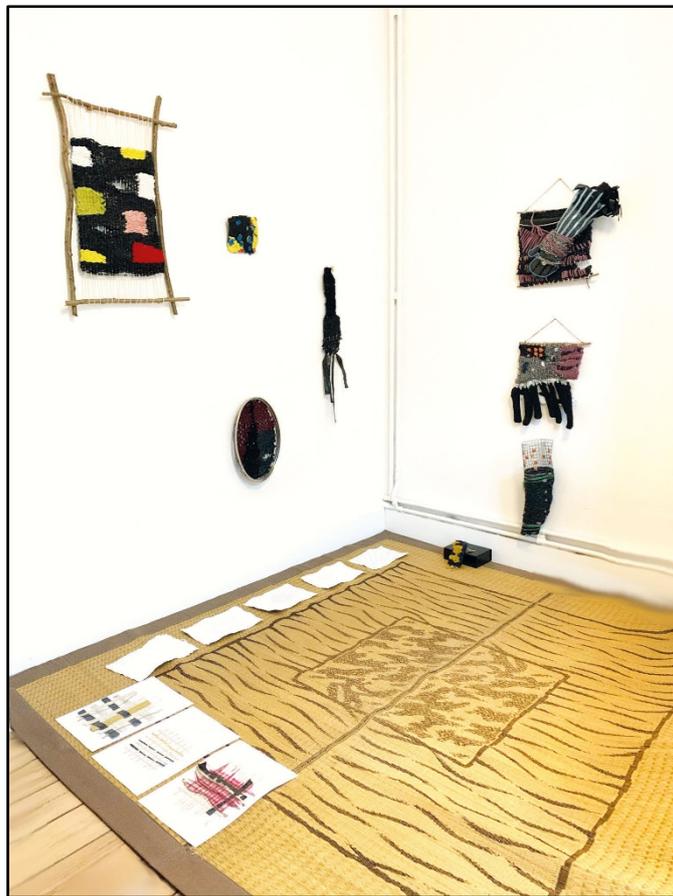
souvenirs d'enfance, et souvenirs de discrimination. Koki Tanaka relate qu'une séance de questions entre les visiteurs et les protagonistes du film a eu lieu après la projection d'une première version de l'œuvre au Japon. Lors de ce moment d'échange, de nombreuses personnes japonaises ont tenus, sans s'en rendre compte, des propos discriminatoires, ce qui a beaucoup blessé les *hâfu* qui ont participé au film¹¹⁰. Cependant, cela a permis de mettre des mots sur le malaise qui existe dans la société japonaise autour de cette notion dont les protagonistes se situent parfois dans la marge.

Dans ces exemples, il est intéressant de voir qu'il est possible de s'appropriier des éléments de culture, des sujets, des problèmes, en gardant une position raisonnable, en toute honnêteté. C'est cette possibilité qui peut donner l'occasion de soulever des questions de société, grâce à ces autres points de vue.

¹¹⁰ Koki TANAKA, « TokyoSession #4 Koki Tanaka en dialogue avec Adélaïde Blanc », 9 décembre 2020. Disponible sur < <https://anticorps-palaisdetokyo.com/fr/evenements/koki-tanaka> > [Consulté le 4 mai 2021].

2) Le « bricolage », un processus à valoriser

Comme évoqué dans la sous-partie précédente, à travers mes travaux, je pense pouvoir être légitime pour parler du Japon, non pas en tant que Japonaise, mais en tant que *hâfu*. Pour pouvoir évoquer plastiquement mon histoire *hâfu*, j'ai choisi la voie du bricolage : ce que l'on fabrique comme on peut, avec ce que l'on trouve, des fragments divers, que l'on assemble avec les outils disponibles. Ce travail imparfait est créé avec une logique définie de transmission.



Vue d'ensemble de mes souvenirs « bricolés »

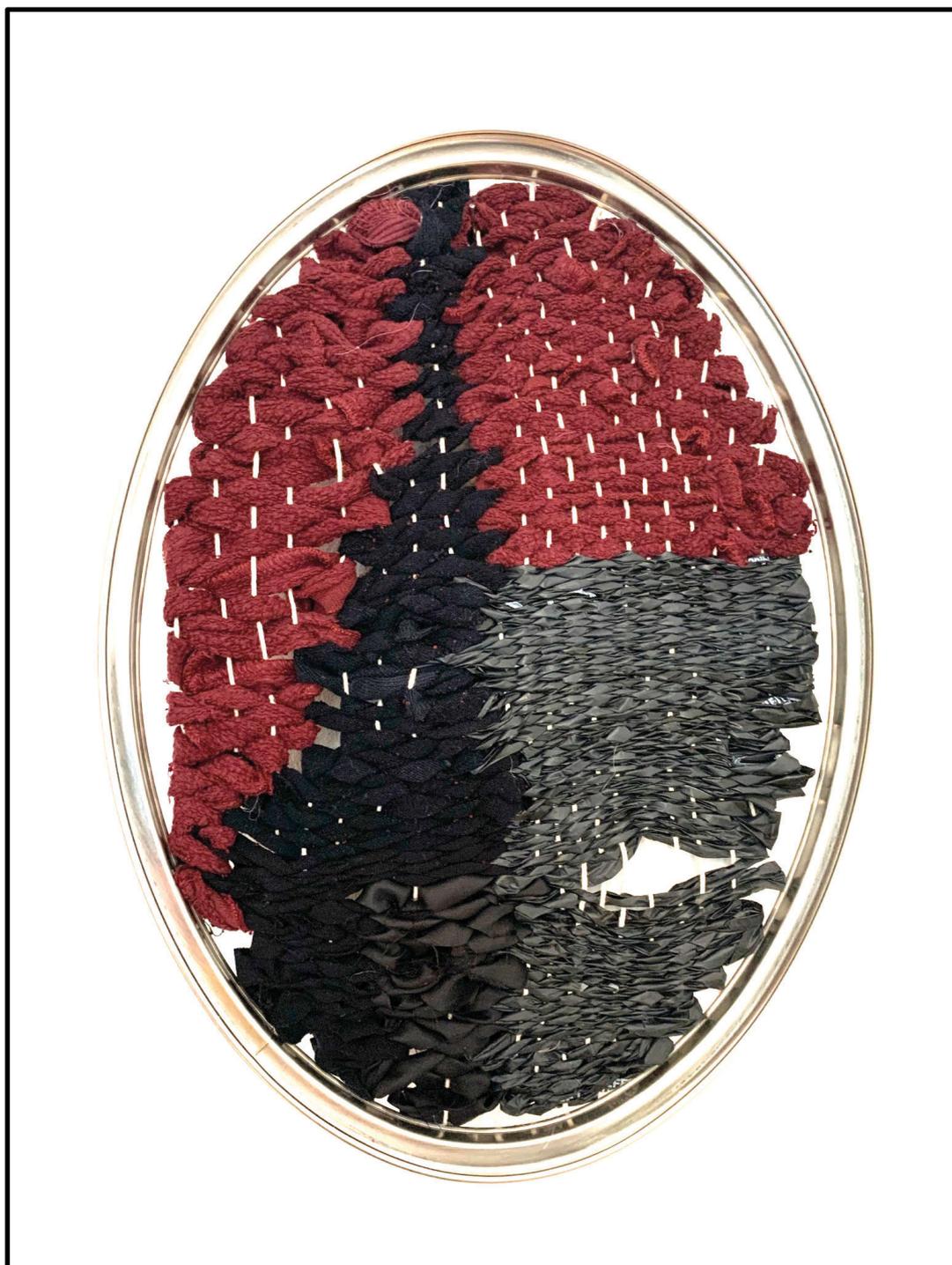


Fragment de kimono 1931

2020

Sac poubelle, fil de coton, polyester, laine synthétique, pantalon

65 x 10 cm



Fragment de kimono 1932

2020

Couvercle de casserole cassé, sac poubelle, polyester, pantalons, ficelle de coton, colle

34 x 26 cm



Fragment de kimono 1933

2020

Sac poubelle noir, sac isotherme Ikea, sac plastique blanc, tee-shirts, ficelle de coton, branches de cerisier, branches de sureau, colle

70 x 46 cm



Fragment de kimono 1934

2020

Sac poubelle noir, sac poubelle bleu, fil de cuivre, tee-shirt, papier cadeau, fil de coton

20 x 20 cm

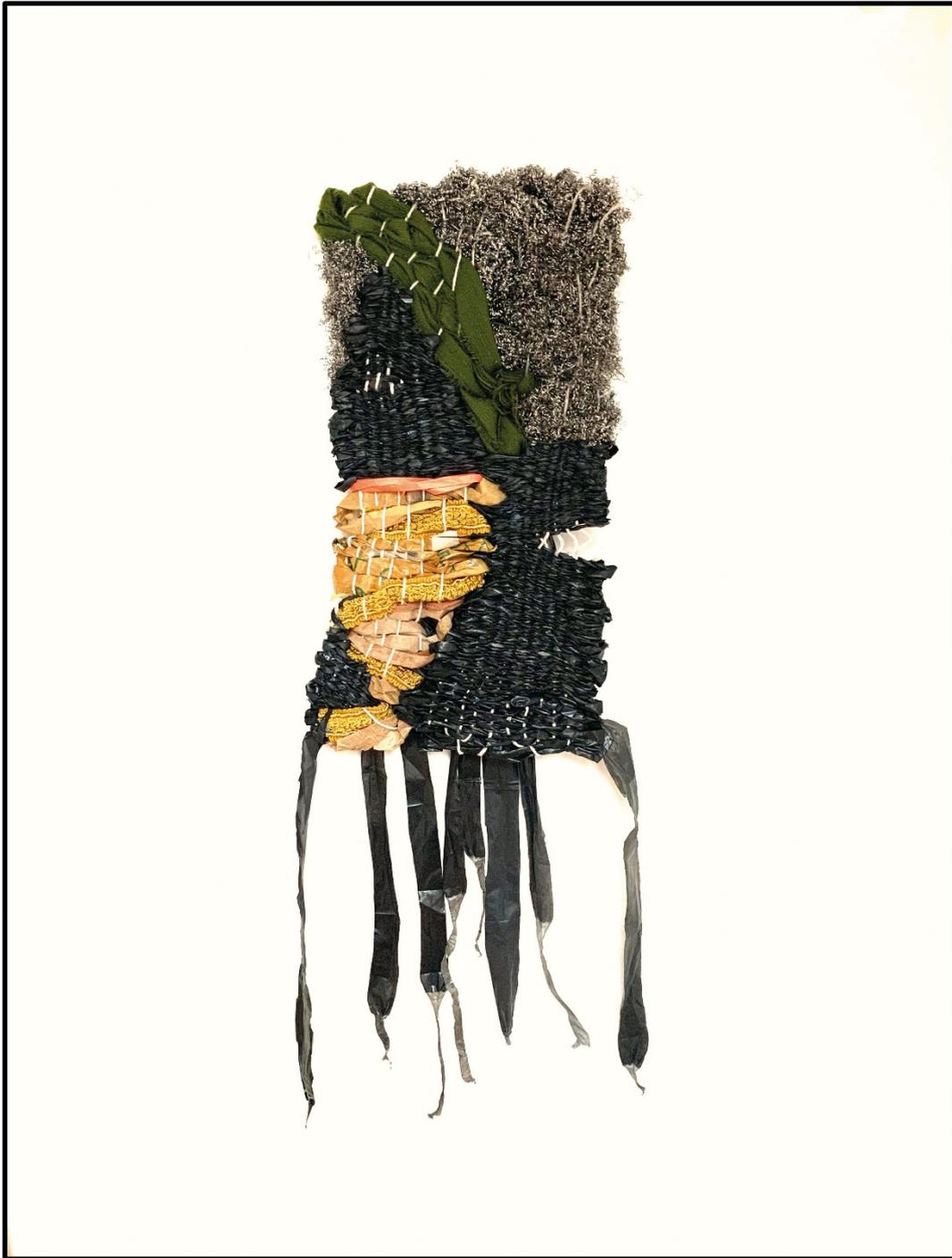


Fragment de kimono - 1935

2020

Sac poubelle noir, sac plastique blanc, filet d'orange, bolduc, fils de coton, pantalon d'enfant, lingette Swiffer, chiffon, élastique, sac isotherme Ikea, cure-pipe, laine, cordon de pyjama

50 x 35 cm



Kimono 1936

2021

Sac poubelle noir, lambeau de rideau, bolduc, vieux ruban, ruban adhésif PVC, ficelle de coton, éponge à récurer en inox, sachet à légumes en papier

72 x 25 cm

a) Souvenirs de famille face à l'objet éphémère : *Les fragments de kimono*

J'ai réalisé tous les fragments de kimono en utilisant à l'origine des détails de photos de kimono publiés sur le compte Instagram d'un cousin japonais, qui est vendeur de kimono vintage à Tokyo. Bien que je ne sois pas en contact avec ce cousin, je consulte ce compte pratiquement chaque jour depuis 3 ans de manière compulsive. L'objectif de ces tissages est de faire quelque chose de réel avec une idée fixe numérique, en m'appropriant et en digérant l'objet, avec en tête de me créer un héritage japonais.

Pour tisser le *Fragment de kimono 1931*, j'ai utilisé divers matériaux avec des nuances différentes de couleur noire, afin de recréer les effets d'ombres présents sur la capture d'écran du détail de kimono que j'ai faite sur mon smartphone. Parmi les matières utilisées, il y a par exemple un legging de ma fille de 12 ans, ou une vieille doublure de robe. J'ai engagé mon fils de 10 ans pour tisser la partie inférieure de ce tissage, afin de créer un effet de chaos en construction. Je l'ai rémunéré 3€ pour cette tâche, sur lequel il a passé une heure. J'ai proposé à mon fils ce travail car il se trouvait près de moi au moment où je tissais dans la cuisine. Cette pièce est le lieu où je réalise la plupart de mes productions, et c'est là également que je trouve la plupart de mes matériaux. Cet engagement de mon fils s'inscrit à l'origine dans une démarche domestique, auquel s'est ajouté, par le hasard du déroulement temporel de la production du tissage, une démarche de transmission, puisqu'il n'avait jamais tissé auparavant, et a dû apprendre en m'observant dans la cuisine. Inexpérimenté, il a emmêlé les fils et fait des nœuds. Je l'ai félicité et laissé cette partie telle quelle sans la modifier, comme je l'avais décidé avant le démarrage du tissage.

Le « métier à tisser » du *Fragment de kimono 1932* est un couvercle en verre de casserole, dont le verre s'est brisé à la suite d'une chute pendant le premier confinement. Dans la logique japonaise du « kintsugi ¹¹¹ » pour la réparation des céramiques, je l'ai rafistolé, non pas avec de l'or, mais avec un tissage de matériaux domestiques fragmentés et transformés en fil. Pour cela j'ai utilisé un pantalon déchiré d'un de mes enfants, ainsi qu'une doublure de robes, des sacs poubelles, et un vieux tee-shirt. Les fils sont tissés de manière à reproduire le détail d'un fragment d'un autre kimono, toujours provenant du compte Instagram de mon cousin japonais. Certaines parties sont plus aérées que d'autres, l'objectif étant de créer un tissage hétéroclite, avec l'idée d'une identité culturelle qui ne peut exister que sous la forme de ressources, dans lesquelles on peut puiser en toute liberté. La forme ovale de cet objet me rappelle celui d'un camée, bijou ancien typiquement européen que j'ai vu porté par ma grand-mère française dans mon enfance. Avec des souvenirs passés et des matières de récupération du présent, je cherche à m'approprier des pans manquants de ma culture japonaise. Mêler mes deux origines pour créer un objet bricolé me permet d'affirmer mon héritage fragmenté.

Le *Fragment de kimono 1933* a des couleurs plus vives que les précédents, et correspond plus aux images de kimono vintage que je consulte sur le compte Instagram de mon cousin. Sa sélection de kimono est en effet connue pour ses couleurs fortes, loin des kimonos communs aux couleurs pastel et que je trouve parfois ennuyeux. Ce tissage est toujours sur son métier à tisser, réalisé avec des branches de deux arbres différents, un sureau et un cerisier, qui poussent dans le jardinet de la maison bruxelloise où je vis. Le tissage noir en sac poubelle forme des vagues, qui contournent les îlots, à la manière du jardin de pierres qu'on peut voir au monastère zen de Ryōan-ji à Kyoto au Japon. Ces vagues évoquent pour moi des identités culturelles en mouvement. On peut aisément les modifier, puisque la pièce tissée est encore sur

¹¹¹ Je précise ce qu'est le *kintsugi* ultérieurement dans ce mémoire.

son métier. On peut donc faire évoluer ce tissage, et ainsi ne pas s'enfermer dans une seule forme de tissage, ou dans une seule identité, ce qui ne serait pas sain.

Le *Fragment de kimono 1934* n'est plus sur son métier, c'est un fragment libre, qu'on peut manipuler aisément. J'ai utilisé entre autres du fil de cuivre non émaillé qui provient d'une expérience scientifique réalisée par ma fille pour son école. J'ai choisi à l'origine ce fil pour sa couleur, proche du détail de kimono que j'ai choisi de capturer sur le compte Instagram de mon cousin, cependant ce fil m'a permis de réaliser après réflexion un autre élément de sa nature : sa conductibilité électrique. Certains morceaux de ces fils métalliques sont reliés entre eux à l'arrière, et cela m'a mené à l'idée que la plupart des fils de mes tissages sont tissés mais aussi noués entre eux du côté qui est caché, ce qui crée des connexions secrètes auxquels on ne pense pas au premier abord. Il s'agit de connexions éphémères, car ces tissages de rebuts ne pourront pas traverser le temps.

Pour le *Fragment de kimono 1935*, j'ai cherché un détail de kimono qui pouvait évoquer une constellation et mon choix s'est porté sur un kimono blanc à pois noirs, qui m'a évoqué une constellation en négatif.



Le résultat de la collecte préliminaire à la réalisation du *Fragment de kimono 1935*



Détail de *Fragment de kimono 1936*

Le rendu du Fragment de kimono 1936 est bricolé et n'est absolument pas professionnel. Je n'ai pas de légitimité dans le domaine du tissage, tout comme je ne suis pas légitime en tant que japonaise pour la majorité des Japonais, comme je l'ai déjà écrit. Cependant, le processus de tissage, méditatif, apporte un moment de réflexion sur la question laborieuse de l'identité, et ouvre un espace-temps des possibles.

b) La notion de Traduction culturelle chez Stuart Hall

Les fragments de kimono m'interrogent sur les objets et les traditions. En créant mes propres fragments, je pense à la question posée par Alphonse de Lamartine dans un poème : « Objets inanimés, avez-vous donc une âme qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?¹¹² » Quelle valeur peuvent avoir ainsi de faux fragments de kimono face à de vrais kimonos ?

Stuart Hall explique qu'il ne faut pas accorder trop de place aux mythes. Je pense ainsi aux objets qui y sont liés, car cela peut notamment encourager les extrémismes identitaires. Pour expliquer son raisonnement, il décrit d'abord, dans *Identités et cultures 2*¹¹³, le phénomène de traduction culturelle. Il explique ainsi que les diasporas ne gardent pas leur culture d'origine, mais elles créent de nouvelles cultures. Ce sont des sociétés traduites. Il est

¹¹² Poème disponible sur < https://fr.wikisource.org/wiki/Milly_ou_la_terre_natale > [Consulté le 1^{er} mai 2021]

¹¹³ Stuart HALL et Maxime (dir.) CERVILLE, *Identités et cultures 2*, op. cit.

convaincu qu'il n'est pas question de « voyage de découverte, et certainement pas un retour aux racines¹¹⁴ ». Son idée est donc que, sans sacraliser le passé, nous pouvons créer de nouvelles réalités avec nos cultures. Le problème qui se pose souvent, c'est celui des mythes fondateurs. Car ils peuvent être récupérés politiquement, et au lieu de faire partie de l'histoire, ils modèlent le futur, ils fondent ce qu'on pense être notre identité. Stuart Hall dit d'ailleurs que « les mythes "travaillent" en suturant leurs fins à leurs commencements¹¹⁵. ». D'après lui l'identité ne doit pas être une question historique. Dans *Identités et culture 2*, il écrit ainsi que « La question n'est pas de savoir ce que nos traditions font de nous, mais ce que nous, nous pouvons en faire. De manière paradoxale, nos identités culturelles sont devant nous¹¹⁶. »



La grande rotonde du musée de l'Afrique à Tervuren

L'artiste belge Jean-Pierre Müller et l'artiste congolais Aimé Mpane ont réalisé en 2018 un projet artistique, RE/STORE, qui explore bien cette idée d'identité culturelle à créer. Au musée de l'Afrique à Tervuren, près de Bruxelles se trouvent dans la grande rotonde des statues colonialistes qui ne peuvent pas être déboulonnées, car elles font partie de la salle. Comme cela est expliqué sur le site du musée¹¹⁷, Jean-Pierre Müller et Aimé Mpane ont mis en place une installation qui a permis de repenser cet endroit : les statues ont été recouvertes de voiles semi-opaques imprimés, qui permettent une réinterprétation de ces statues à l'origine érigées à la gloire du colonialisme, sans les glorifier ni les ignorer. Au milieu de la rotonde, deux grandes œuvres contemporaines de Aimé Mpane ont été installées, et elles dialoguent parfaitement avec l'histoire colonialiste

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.80.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.89.

¹¹⁷ Voir < https://www.africamuseum.be/fr/discover/history_renovation > [Consulté le 4 mai 2021]

de la grande rotonde : Une des œuvres évoque le passé et s'appelle *Le crâne de Lusinga*¹¹⁸, du nom d'un chef congolais décapité par le général belge Storms. La deuxième œuvre évoque un futur meilleur, et s'appelle *Nouveau souffle*.

J'ai trouvé que cette façon de repenser la grande rotonde illustre bien les idées de Stuart Hall : on peut recréer, à partir d'erreurs commises, des nouvelles cultures, des nouvelles identités, des nouvelles ressources. Le travail de Aimé Mpane a redonné sa dignité à Lusinga, son travail soigne nos sociétés, et c'est une œuvre contemporaine tournée vers un avenir réconciliant.

c) Réparation

Cette reprise des traditions pour créer un futur apaisé, est liée à l'idée de réparation. Cette idée est très valorisée dans la culture japonaise, et c'est une notion dont je suis imprégnée et auquel j'adhère. Au Japon, il y a même une esthétique de la réparation de céramique avec de la poudre d'or, appelée *Kintsugi*¹¹⁹, que j'ai évoqué pour parler de mon *Fragment de kimono 1932*. L'objet réparé peut ainsi être plus intéressant et plus intense que celui d'origine.

Dans le cas du tissage des fragments de kimono, il y a l'idée de faire, défaire, refaire, et réparer. C'est ce large éventail de possibilités que proposent les arts textiles, et c'est également pour cette raison que j'aime ces pratiques.

¹¹⁸ Le crâne de Lusinga a longtemps été exposé au musée de l'Afrique.

¹¹⁹ Un exemple de technique de Kintsugi disponible sur < <https://www.tokyoheadline.com/511353/> > [Consulté le 1^{er} mai 2021].



Hana Miletić, Materials (hand-coloured black linen, black viscose, white chenille, white viscose, royal blue cotton and blue cotton), 2016. Hand-woven textile, 80 x 100 cm. Courtesy of the artist. Installation view, Beurschouwburg, Brussels, 2016 © Gram Tech

Hana Miletić, *Dependencies*, 2016, Lin, viscose, chenille, coton, 80x100 cm, Exposé au Wiels – Bruxelles 10.05 – 12.08.2018

Dans une logique de réparation textile, l'artiste bruxelloise d'origine croate Hana Miletić, lors d'une exposition au Wiels à Bruxelles en 2018¹²⁰, a ainsi présenté des pièces tissées de différents formats, certaines de très grandes tailles, réalisées d'après des photos de surfaces cassées et réparées, rendant la pratique du tissage plus actuelle que jamais.

La réparation peut revêtir un sens très fort. C'est ce que souligne l'historien Serge Gruzinski au sujet de l'œuvre *Open your eyes* de Kader Attia¹²¹ :



Kader Attia, *Open Your Eyes* (2010), Projection à double canaux, noir et blanc et couleur, sans son, 9 min 18 s, MoMA, New York

« To repair is therefore also to connect – times, people, things – and that's why any global history of humanity must pay profound attention to this seemingly simple and commonplace gesture which often consists in inventing a way to insert one world into another, not in a gratuitous manner, but to yield meaning and social customs [...] With *Open Your Eyes : the Reparation*, Kader Attia turns into a historian, an archaeologist, an anthropologist and ethnologist in search of objects that can show us how societies rebuild themselves¹²²¹²³ ».

¹²⁰ < <https://www.wiels.org/fr/exhibitions/dependencies> > [Consulté le 4 mai 2021]

¹²¹ Kader ATTIA, Lea GAUTHIER et Nicky CLAYTON (dir.), *Kader Attia - Repair*, Paris, Blackjack-Éd, 2014.

¹²² *Ibid.*, p. 215.

¹²³ Traduction personnelle : « Réparer, c'est donc aussi connecter - des temps, des personnes, des choses - et c'est pourquoi toute histoire mondiale de l'humanité doit porter une profonde attention à ce geste apparemment simple et banal qui consiste souvent à inventer un moyen d'insérer un monde dans un autre, pas de manière gratuite, mais pour donner du sens et des coutumes sociales [...] Avec *Open Your Eyes : the Reparation*, Kader Attia se transforme en historien, en archéologue, en anthropologue et en ethnologue, à la recherche d'objets qui peuvent nous montrer comment les sociétés se reconstruisent. »

Derrière la réparation, il faut donc envisager la possibilité de recréation de nouvelles cultures et de nouvelles identités, et les arts plastiques sont un outil pour mettre en valeur cet acte qui n'est pas anodin, et qui d'une certaine façon fait partie de ma démarche.

d) Bricolage

Sous-tendant la notion de réparation, se trouve la notion de bricolage, qui est présente dans mon travail. Cette notion est au cœur des œuvres de l'artiste suisse Thomas Hirschhorn, qui crée des productions ambitieuses et parfois gigantesques, sous forme de projets participatifs et multiformes. Il travaille sur une esthétique de bricolage qui rend ses œuvres exaltantes et spontanées. Dans son livre *Une volonté de faire*, est publié un texte sur son exposition *Concretion Re*, dans lequel il explique la façon dont il travaille :



Thomas Hirschhorn
Concretion Re
2007, Galerie Chantal Crousel, 3 février au 10
mars 2007

« Je vais travailler dans le chaos, cela veut dire comprendre l'Art comme un outil de confrontation à la Réalité, comme un outil pour connaître le monde et comme un outil pour vivre dans le temps dans lequel je suis. Et le chaos est omniprésent. Je veux donc entrer dans le chaos non pas pour m'en sortir, le combattre ou l'ordonner. Je veux travailler dans le chaos car c'est la seule façon possible de résister. Résistance aux faits, à l'Information, à l'Opinion. L'art-même est Résistance et l'Art résiste parce que c'est de l'Art. C'est ça l'essentiel¹²⁴. »

¹²⁴ Sally BONN et Thomas HIRSCHHORN, *Thomas Hirschhorn: Une volonté de faire*, Paris, Editions Macula, 2015, p.76.

Le chaos en tant que paramètre de création est une idée qui me paraît importante. Je vis dans un certain chaos domestique, lié à mon statut de mère de 3 enfants. C'est dans une atmosphère bruyante parfois joyeuse, parfois moins joyeuse, que je prépare mes productions plastiques. Un de mes paramètres de travail est d'intégrer mon environnement dans mes créations, sur la base des ressources disponibles, et ce dans le but de créer une cohérence dans le chaos.

Ce que nous dit Thomas Hirschhorn sur son travail, c'est aussi que la volonté de faire, de créer quelque chose, est un genre d'acte de résistance, et je pense que cette idée peut être reliée à la fonction du *faitiche*, tel que défini par Bruno Latour.

e) Les *faitiches* pour matérialiser l'invisible

Le philosophe, sociologue, et anthropologue français Bruno Latour a écrit le livre *Sur le culte moderne des dieux faitiches*¹²⁵, et il s'est penché sur la question des objets qui sont créés, bricolés, puis cassés, pour être de nouveau réparés. Il s'agit pour lui de « faitiches », c'est-à-dire des objets fabriqués qui remplissent les mêmes fonctions que les fétiches que les Modernes ont méprisé à l'époque de la colonisation de l'Afrique. Pour Bruno Latour, d'après ses réflexions qui ont suivi les consultations d'ethnopsychiatrie auquel il a participé¹²⁶, les divinités et les fétiches ont une fonction. Les divinités sont des frayeurs et les fétiches, soignent en éloignant les frayeurs, elles transfèrent les frayeurs, elles sont des trans-frayeurs¹²⁷. Le but est de négocier

¹²⁵ Bruno LATOUR, *Sur le culte moderne des dieux faitiches : suivi de Iconoclash*, Paris, La Découverte, Les Empêcheurs de penser en rond, 2009.

¹²⁶ *Ibid.*, p.81.

¹²⁷ *Ibid.*, p.109.

avec les frayeurs, de les éloigner. Les frayeurs sont invisibles, mais elles existent, et elles ne doivent pas se fixer sur le sujet¹²⁸.

Les faitiches modernes aussi ont une fonction, mais au nom de la liberté, ou alors pris de panique, nous pouvons parfois les détruire. Bruno Latour explique la destruction par l'espoir de passer de l'esclavage à la liberté, en réduisant les idoles en morceaux¹²⁹, alors qu'il vaudrait mieux plus simplement faire du tri parmi celles-ci.

Il me semble que dans l'idée de création de faitiche, on retrouve l'idée de résistance proposée par Thomas Hirschhorn. Quand je tisse mes fragments de kimono ou d'autres pièces qui vont constituer ce que j'appelle mon « héritage », je fabrique des pièces qui vont matérialiser, rendre visible mes questions autour de la transmission, et c'est aussi une façon de résister à un certain fatalisme, que les parents de *hâfu* eux-mêmes entretiennent parfois sous le poids de la société japonaise. Le fait de pouvoir défaire, et refaire certaines parties de mes créations, ce qui m'arrive souvent, fait partie de ce processus de fabrication de faitiche et de résistance.

¹²⁸ *Ibid.*, p.110.

¹²⁹ *Ibid.*, p.126.

f) Narration autobiographique et transmission

Le point de départ de mon travail est mon vécu *hâfu*, avec en arrière-plan de nombreux récits familiaux. Sur la question du poids que peut peser les histoires familiales, j'ai été marquée par le documentaire *Les rivières*¹³⁰, réalisé par la française d'origine vietnamienne Mai Hua. On y voit comment, grâce à ses recherches sur les récits familiaux et à la préparation du documentaire lui-même, elle a mis fin à des malédictions familiales.

Mon bricolage de la légitimité s'inscrit dans une logique de transmission. Cette transmission a lieu à travers une narration plastique, avec les éléments et souvenirs fragmentés que je suis en mesure de présenter. L'objectif final est de me constituer un héritage familial historiquement faux, mais sincère dans sa réalisation.

La curatrice et essayiste autrichienne Barbara Steiner et l'artiste sino-autrichien Jun Yang ont écrit *Autobiographie*¹³¹, un livre qui traite de la question de l'autobiographie dans l'art contemporain, et pose dès le début de l'ouvrage ce constat :

« Vouloir écrire (ou prétendre avoir écrit) l'histoire en continu de sa vie est voué à l'échec. Il faut combler les trous de mémoire conscients ou non, et il s'ensuit un incessant conflit entre le sujet qui a vécu et agi dans le passé et celui qui raconte et se rappelle dans le présent [...] Le récit autobiographique comporte automatiquement bon nombre d'omissions et d'interprétations, ce qui le situe quelque part entre la réalité et le travail de mémoire, avec ses embellissements ou ses reconstructions¹³². »

Le problème de la limite avec la fiction est ainsi soulevé :

¹³⁰ Mai HUA, *Les rivières*, 2019. Disponible en vod sur < <https://lesrivieres.maihua.fr/> > [Consulté le 4 mai 2021]

¹³¹ Barbara STEINER et Jun YANG, *Autobiographie*, Paris, Thames & Hudson, 2004.

¹³² *Ibid.*, p.11.

«Le processus parmi lequel on se retourne sur son passé provoque de toute façon automatiquement une distorsion de la réalité. Bien qu'aucune autobiographie ne prétende à la « vérité », l'auteur aspire, par convention, à en donner une approximation convaincante¹³³ »

Dans mon travail, les fragments sont des éléments de culture, des morceaux d'identité, et ce sont aussi des bouts de mémoire. Dans *Autobiographie*, la recherche de l'artiste Jun Yang est présentée, et cela nous apporte un point de vue subtil sur la place des sources dans l'identité :

« Yang se penche sur l'influence qu'ont eue les images mentales et médiatiques sur la constitution de son identité. Sa vision de la chine se fonde sur de vagues souvenirs, sur des histoires racontées par ses parents, les employés de leur restaurant ou ses grands)parents et surtout sur les films. [...] L'artiste attire ainsi l'attention sur le côté factice des images que lui et d'autres ont de la Chine¹³⁴. »

Les connaissances du Japon que je mets à contribution dans mes productions plastiques viennent de sources indirectes, de souvenirs, d'histoires racontées par ma mère, d'éléments glanés dans des livres ou dans des musées européens. Dans mes productions plastiques, la forme donnée par le bricolage a donc du sens de ce point de vue. L'enjeu, n'est pas de rendre compte de la réalité, mais de travailler sur la création d'un héritage faux mais constructif, quelque chose que je me donne, et où des éléments autobiographiques sont déposés de façon visible ou cachée. Cependant une fois matérialisé dans d'éphémères créations, cet héritage peut être transmis en toute légèreté.

¹³³ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 102.

Conclusion

Nous avons vu que le travail de collecte, avec les risques de se perdre dans le chaos, mais aussi avec l'avantage de tirer bénéfice des matériaux domestiques, dégagent quelque chose de très intéressant, notamment par leur insignifiance. De plus, les fragments, loin de n'être que le résultat d'une collecte accidentelle ou hasardeuse, sont une façon d'aborder les identités culturelles, et en particulier mon métissage *hâfu*. Les fragments m'amènent vers ma culture japonaise hybride, avec l'idée en tête que les cultures doivent être en mouvement et en continuelle construction. Sur ces éléments de réflexions centraux, se sont ajoutées les notions clés de temporalités dans le tissage et l'assemblage des matières d'origines différentes. Le tissage et l'assemblage ont lieu dans un moment méditatif présent, avec des matériaux qui sont parfois vieux, parfois fragiles, et ces pratiques vont leur donner une cohérence. Les matériaux ramènent au passé, mais l'éphémère est libérateur est éternel, et tout cela peut contribuer à la recherche d'une autre dimension temporelle où l'hybridation a sa place. Tout cela permet de sortir du chaos un élément ouvertement bricolé. Enfin, il m'apparaissait tout à fait indispensable d'explicitier, une fois de plus avec l'aide des enseignements de nombreux artistes que j'ai évoqués, les valeurs que j'accordais au bricolage : rechercher de manière assumée une identité, s'appropriier avec les ressources disponibles une culture, proposer un autre point de vue, matérialiser pour réparer, fabriquer un faux héritage pour créer un futur plus métissé.

Tout ceci donne une légitimité non pas pour évoquer le Japon, mais pour évoquer un vécu personnel *hâfu*, au service d'une nouvelle réalité. Malgré la dimension personnelle dans cette démarche de création, cette importance accordée au chaos, aux fragments, à la cohérence du bricolage, n'est pas là seulement pour évoquer les identités *hâfu*. Après m'être imprégnée des nombreuses œuvres, témoignages et théories cités dans ce mémoire, je pense que les

questions qui sont posées ont probablement un sens beaucoup plus large. Il me plait ainsi d'imaginer comme l'aboutissement de cette réflexion, que ma démarche autour du rassemblement des fragments d'identité par le biais du bricolage pourrait contribuer, d'un point de vue général, à réfléchir à des manières de vivre ensemble, en harmonie, avec les différences culturelles de chacun.

Bibliographie

LIVRES ET ARTICLES

BENEDICT Ruth Fulton et MECREANT Lise, *Le Chrysanthème et le sabre*, Arles cedex, Éditions Picquier Poche, 1995.

BENTOUHAMI-MOLINO Hourya, « Introduction », in *Race, cultures, identités*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, Philosophies, 2015, pp. 5-12. Disponible sur : <https://www.cairn.info/race-cultures-identites--9782130633655-p-5.htm> [consulté le 26 décembre 2020]

BOUISSOU Jean-Marie, « Le Japon à l'épreuve de la démographie : », in *L'enjeu mondial*, Presses de Sciences Po, 2009, pp. 177-185. Disponible sur < <https://www.cairn.info/l-enjeu-mondial-2--9782724611311-page-177.htm> > [Consulté le 5 mai 2021].

CERVILLE Maxime, « Stuart Hall (1932-2014) et Richard Hoggart (1918-2014). Du « moment Birmingham » à l'internationalisation des cultural studies », *Hermès, La Revue*, 2014, vol. 69, n° 2, pp. 211-213. Disponible sur <<https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-211.htm>> [consulté le 26 décembre 2020]

CHANG Iris Shun-ru, MAROTTE Corinne et FRANK Robert, *Le viol de Nankin 1937, un des plus grands massacres du XXe siècle*, Paris, Payot & Rivages, 2010.

CHENG François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éd. du Seuil, Points Essais, n° 224, 2006.

CHÉREL Emmanuelle et DUMONT Fabienne (dir.), *L'histoire n'est pas donnée : art contemporain et postcolonialité en France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Arts contemporains, 2016.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter coll. Bouquins, 1994, Paris.

CLERCQ Lucien-Laurent, « L'identité fantasmée : altérités, métissages et races au Japon », *Communications*, 2020, n° 107, no 2, p. 205. Disponible sur < <https://www.cairn.info/revue-communications-2020-2-page-205.htm> > [Consulté le 24 avril 2021]

CRENN Julie, *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles*, 2012. Disponible sur < <http://www.theses.fr/2012BOR30054> > [consulté le 10 décembre 2020]

DERAINNE Pierre-Jacques, « François Jullien, Il n'y a pas d'identité culturelle : Paris, L'Herne, 2016, 93 p., 7,50 €. », *Hommes & migrations*, 1 mars 2017, n° 1316, pp. 201-202. Disponible sur < <https://www.cairn.info/revue-hommes-et-migrations-2017-1-page-201.htm> > [consulté le 26 décembre 2020]

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Jean-Pierre COMETTI et alii (trad.), Gallimard., Paris, Folio essais, 2016.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'étoilement, conversation avec Hantaï*, Les éditions de Minuit, Format Kindle, Paris, 2013.

DRYANSKY Larisa, « L'architecture de mémoire de Woody Vasulka et le "nouvel espace épistémique" », in *Architectures de mémoire*, dir. Jean-Marie DALLET et Bertrand GERVAIS, Version électronique, 2019.

FLEM Lydia, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Seuil, Librairie du XXI^e siècle, 2004.

HALL Edward T., *Le langage silencieux*, Seuil., Paris, Essais, n° 160, 2000.

HALL Stuart et CERVILLE Maxime (dir.), *Identités et cultures 2*, Amsterdam, Paris, 2013.

INGOLD Tim et RENAUT Sophie, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles] ; Le Kremlin-Bicêtre, Zones sensibles ; Diff. les Belles lettres, 2011.

JULLIEN François, « C'est l'écart qui fait l'autre », in *L'Autre, le semblable, le différent...*, Presses Universitaires de France, 2014, p. 145 à 149. Disponible sur <<http://www.cairn.info/l-autre-le-semblable-le-different--9782130625490-page-145.htm>> [consulté le 26 décembre 2020]

JULLIEN François, « Respecter la diversité culturelle », *Le Débat*, 2009, vol. 153, n° 1, Gallimard, p. 157 à 162. Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-le-debat-2009-1-page-157.htm>> [consulté le 26 décembre 2020]

JULLIEN François, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, L'Herne, Paris, Cave Canem, 2017.

KIEN Anaïs, « Stuart Hall : une grande pensée critique enfin traduite », *Mouvements*, 2007, vol. 51, n° 3, pp. 164-165. Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-164.htm>> [consulté le 26 décembre 2020]

KOREN Leonard et STRIM Laurent, *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, Vannes, Sully, 2015.

LATOURET Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches : suivi de Iconoclash*, Paris, La Découverte, Les Empêcheurs de penser en rond, 2009.

MANCO, *Matériaux + Art = Œuvre. Quand les artistes contemporains font appel à des matériaux naturels ou recyclés.*, Paris, Pyramidion Editions, 2012.

MIYAZAKI Tetsurō, *Hāfu2Hāfu : 限定版写真集*, 2019. Disponible sur <<https://hafu2hafu.org/>> [Consulté le 24 avril 2021]

MORO Marie Rose, FELDMAN Marion et MIYATA Kei, « Le métissage franco-japonais : originalités, spécificités ? », *L'autre, cliniques, cultures et sociétés*, 2019, volume 20, n° 1, pp. 62-70. Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-l-autre-2019-1-page-62.htm>> [Consulté le 10 décembre 2020]

MURPHY-SHIGEMATSU Stephen, *When Half Is Whole*, Stanford University Press, Stanford, 2012, version électronique.

NACHTERGAEL Magali, *L'art et l'écrit, un horizon contemporain*, *L'art même* n° 70, p.3, disponible sur <<http://www.lartmeme.cfwb.be/>> [Consulté le 21/05/2020]

PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Gérard DELEDALLE (trad.), Points., Paris, coll. Points Essais, 2017.

SAMOYAUULT Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris XIXe, Seuil, Fiction & Cie, 2020.

SEBAN Alain, Centre Pompidou, *Dossier de presse de l'exposition « Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire »*, 2014.

SIRONI Françoise, « Les métis culturels et identitaires. Un nouveau paradigme contemporain », *L'Autre*, 2013, vol. 14, no 1, p. 30. Disponible sur < <https://www.cairn.info/revue-l-autre-2013-1-page-30.htm> > [Consulté le 25 avril 2021]

STEINER Barbara et YANG Jun, *Autobiographie*, Paris, Thames & Hudson, 2004.

VÉCRIN Anastasia, « François Jullien : « Une culture n'a pas d'identité car elle ne cesse de se transformer » », *Libération*, 30 septembre 2016. Disponible sur < https://www.liberation.fr/debats/2016/09/30/francois-jullien-une-culture-n-a-pas-d-identite-car-elle-ne-cesse-de-se-transformer_1516219 > [consulté le 25 décembre 2020]

VEILLON Charlène, *L'Art contemporain japonais : une quête d'identité*, L'Harmattan, Paris, Série Esthétique, 2008.

VIART Christophe (dir.), *L'art contemporain et le temps : visions de l'histoire et formes de l'expérience*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Collection « Arts contemporains », 2016.

WADA Sanzo *A dictionary of color combinations*, Kyoto, Seigensha, 2016.

WEIL Simone, *La personne et le sacré*, Rivages poche, Paris, Petite Bibliothèque, 2018.

FILMOGRAPHIE

CZAJKA Isabelle, *La vie domestique*, Ad Vitam Distribution, 2013.

HUA Mai, *Les rivières*, 2019, disponible en vod sur <https://lesrivieres.maihua.fr/> [Consulté le 5 mai 2021]

KORE-EDA Hirokazu, *Une affaire de famille*, Le Pacte, 2018, 1 DVD.

KUROSAWA Akira, *Les 7 samourais*, Tōhō, 1954, 1 DVD.

NISHIKURA Megumi et PEREZ TAKAGI Lara, *Hafu*, film, 2013.

CATALOGUE D'EXPOSITIONS

CRENN Julie, LAMY Frank et FABRE Alexia, *Tous, des sang-mêlés*, catalogue d'exposition, MAC VAL, Vitry-sur-Seine, 2017.

MACEL Christine, KNOCK Alicia et YUNG Ma (dir.), *Global(e) resistance*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2020.

MARTIN Jean Hubert (dir.), *Magiciens de la terre : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, La Villette, la Grande Halle*, catalogue d'exposition, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1989.

ROUSSEAU Julien, DU MESNILDOT Stéphane et MUSÉE DU QUAÏ BRANLY-JACQUES CHIRAC (dir.), *Enfers et fantômes d'Asie*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Quai Branly-Jacques Chirac : Flammarion, 2018.

RÉFÉRENCES PAR ARTISTES

- **Ruth Asawa**

CHASE Marilyn, *Everything She Touched*, Chronicle books, San Francisco, 2020.

CUMMING, Laura, *Ruth Asawa: A Line Can Go Anywhere*, The Guardian, 19/05/2020,
Disponible sur < <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jan/19/ruth-asawa-a-line-can-go-anywhere-review-benode-behari-mukherjee-after-sight-david-zwirner-london>
>[Consulté le 21 mai 2020]

- **Kader Attia**

ATTIA Kader, GAUTHIER Lea et CLAYTON Nicky (dir.), *Kader Attia - RepaiR*, Paris, Blackjack-Éd, 2014.

- **Roger Ballen**

BALLEN Roger et EDDÉ Dominique, *Roger Ballen*, Arles, Actes Sud, Photo poche, n° 140, 2012.

- **Marianne Berenhaut**

BERENHAUT Marianne, *Conversation avec Nadine Plateau*, Éditions Tandem, Gerpennes - Belgique, 2018

- **Christian Boltanski**

BOLTANSKI Christian, *La vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris, Fiction & Cie, 2010.

- **Jimmie Durham**

ALCALDE Maxence, « Jimmie Durham, critique de l'artiste autochtone », *Marges*, 2013, vol. 16, n° 1, pp. 10-22. Disponible sur < <https://journals.openedition.org/marges/255> > [consulté le 26 décembre 2020]

DURHAM Jimmie, *Jimmie Durham : rejected stones-- = Jimmie Durham: pierres rejetées--*, Paris, Paris-musées, 2009.

MOIROUX Sophie, « Les objets de Durham en conversation : au défi de l'art contemporain », *Images Re-vues*, 1 janvier 2007, n° 4. Disponible sur <<http://journals.openedition.org/imagesrevues/153>> [consulté le 26 décembre 2020]

UZEL Jean-Philippe, « Être un artiste contemporain et être autochtone : Quelques réflexions sur la polémique autour de Jimmie Durham », *Captures*, 18 mai 2018, vol. 3, no 1, version électronique.

« Jimmie Durham : at the center of the World », disponible sur <<https://whitney.org/education/for-teachers/teacher-guides/jimmie-durham>> [consulté le 26 décembre 2020]

- **Simon Hantai**

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'étoilement, conversation avec Hantai*, Les éditions de Minuit, Format Kindle, Paris, 2013.

- **Sheila Hicks**

CRISTOBAL Zanartu, *Oral history interview with Sheila Hicks*, 2004 Feb. 3, 10 and Mar. 11, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponible sur : <
<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sheila-hicks-12269#transcript> > [Consulté le 28 avril 2021]

DANTO, Arthur C. ; SIMON, Joan ; STRITZLE-LEVINE, Nina. *Sheila Hicks : Weaving as Metaphor*. New York : Bard Graduate Center, 2006.

FABRE Clarisse, « Festival d'automne : Paris sous Hicks », *Le Monde*, 2 septembre 2016, Disponible sur <https://www.lemonde.fr/culture/article/2016/09/02/paris-sous-hicks_4991747_3246.html > [Consulté le 14 avril 2021]

HICKS Sheila : *Pillar of Inquiry | ARTIST STORIES*, 17 décembre 2019, MoMA. Disponible sur < <https://youtu.be/C9PfcC1r52Y> > [Consulté le 28 avril 2021]

- **Thomas Hirschhorn**

BONN Sally et HIRSCHHORN Thomas, *Thomas Hirschhorn : Une volonté de faire*, Paris, Editions Macula, 2015.

- **Mao Ishikawa**

MITCHELL Jon, *Okinawa shutterbug captures varied reactions to Hinomaru*, 19 novembre 2011.

Disponible sur <<https://www.japantimes.co.jp/community/2011/11/19/general/okinawa-shutterbug-captures-varied-reactions-to-hinomaru/#.Xgq1r86JKpp>> [Consulté le 29 décembre 2019]

SMITHSON Aline, *JAPAN WEEK: MAO ISHIKAWA: HERE'S WHAT THE JAPANESE*

FLAG MEANS TO ME, 22/07/2014. Disponible sur <<http://lenscratch.com/2014/07/japan-week-mao-ishikawa/>> [Consulté le 5 avril 2021]

- **Lebohang Kganye**

BRAAT Manon, « Lebohang Kganye », *Africanah.org*, 8 mai 2014. Disponible sur <<https://africanah.org/lebohang-kganye/>> [consulté le 16 décembre 2020]

DOULAS Louis, « Artist profil : Lebohang Kganye », *Rhizome*, 29 mai 2012. Disponible sur <<https://rhizome.org/editorial/2012/may/29/artist-profile-lebohang-kganye/>> [consulté le 26 décembre 2020]

Catalogue digital de Lebohang Kganye, Afronova gallery, 2020.

- **Annette Messenger**

GRENIER Catherine, *Annette Messenger*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Flammarion ; Centre national des arts plastiques, Nouvelle création contemporaine, 2012.

- **Michael Rakowitz**

SETARI Nicola, « Michael Rakowitz. L'ennemi invisible ne devrait pas exister », *Médium*, 2010, vol. 22, n° 1, pp. 114-127. Disponible sur < https://www.cairn.info/revue-medium-2010-1-page-114.htm?try_download=1> [consulté le 26 décembre 2020]

- **Chiharu Shiota**

CASSINELLO SAN SEGUNDO Helena, *About The Key in the Hand*, Mai 2015, Disponible sur <<https://2015.veneziabiennale-japanpavillon.jp/en/project>> [Consulté le 03/04/2021]

- **Lenore Tawney**

PATTERSON Karen, TAWNEY Lenore et JOHN MICHAEL KOHLER ARTS CENTER (dir.), *Lenore Tawney: mirror of the universe*, Sheboygan, Wisconsin : Chicago ; London, John Michael Kohler Arts Center ; The University of Chicago Press, 2019.

Annexes

1. Entretien avec Lawrence Lemaiana

2. Entretien avec Roger Ballen

Entretien avec Lawrence Lemaona – Janvier 2020

(Par email)

EN

1) You are a South African artist and your work has been exhibited in several continents: how do you define and position your work within today's contemporary art?

I studied Fine Arts at the University of Johannesburg and the ambitions of that institution were geared towards producing individual artists who were in tune with conceptual processes of art making. At the time of study, the majority of South African and internationally renowned artists were dealing with subjects that were centered on themes of 'identity politics'.

I too in my own development fell in that category; I felt that in order to make my mark in the world as an artist, I had to acknowledge my 'difference' through my experiences in order to make relevant and noteworthy artistic statements.

So I focused on the multiplicity and complexity of my own fluid identity in an, at least politically, rapidly changing society. Due to the dramatic political situation presented by a country recovering from apartheid and attempting to grapple with what it means to firstly be democratic and secondly to obtain loosely ideals of freedom.

My first body of work, *Players of Color*, grappled with a young person problematizing his own masculinity and searching ways to undermine his own hegemonic qualities, an ideological rebel so to speak.

The second body of work, beginning with an exhibition *Fortune Telling in Red, Black and White*, evolved from that critical position. I exploited the symbolism of the color scheme red, black and white as firstly a use by newspapers or media houses, secondly as a spiritual color scheme as used by traditional healers and witchdoctors in South Africa and thirdly as a political tool of propaganda as seen in the USSR. There was a functional and artistically conceptual concern to the work.

Minimally, physically transformed a 'found object' called a Kanga fabric in the work, constantly being aware of its complexity in its functions, constantly transcending geographical locations. In a word, I use the notion of appropriation and displacement in meanings to root out complex relations functions, metaphors and meanings of the kanga itself.

In a nutshell the objects I use might have strong rooting or connection to places and societies that produce them. My work bears testimony to their fluidity and so allowing diverse audiences to engage with it, since the gateway used in the work is conceptual. The reading of the materials can be textual, visual and metaphorical.

2) Your banner showing the slogan "Lest we forget" was shown recently in Paris during the collective exhibition « Yesterday is today's memory ». It is a biblical quote that is also used to honour soldiers' memory. What link do you make in your work between past and present?

My work often dissolves the difference between the past and the present; I make use of diverse readings and contexts. I would say I make of the phrases, haikus and quotes as conceptual collage of ideas. I displace them from their ordinary meaning to complicate the readings as artworks.

One of the roots lead to the political function called 'sloganeering'. This process was one used by liberation movements, particularly the ANC in South Africa, to rally the masses around the cause of liberation. Simple chants become the energy that propel protestors and marchers forward in unison.

The work "Lest we forget" is usually placed on official placards of monuments, but the protestor carries a disposable and if not ephemeral cardboard placard. The work centers itself on the idea of memorable protests and an attempt at capturing what contemporary memory forgets. I think that it speaks to both monuments of bronze sculpture that adorn history.

As indicated, the color combination 'black, red and white' of the kanga has religious significance in sub-Saharan Africa. The combination of biblical text or writing on a cloth that is already imbued with spiritual energy speaks to ambiguity, duality or multiplicity of meaning. The notion of repurposing an object for an art audience becomes a conceptual process called appropriation.

3) In your work placing slogans on Kanga clothes, you voice a criticism of the role of mass media, and also of the attitude of post-apartheid political leaders: what are the reactions to your work from the South-African audience?

Comparatively, I am amongst several artists of my generation and younger whose criticism of post-apartheid administrations are pointed. There are still political leaders who are what we can call 'sacred cows' and they remain above the law due to their contribution to the struggle (fight against apartheid). Some of these figures exist in my own work and are often the very essence of the work.

I am extremely conscious of depth in artworks, my works have varied reading and so escape the crassness of basic 'art/political activism'. Furthermore, my intention is not to 'televise the revolution' but to meet the viewer in dialogue (intellectual, symbolic, religious etc.). My work has more than in commercial spaces found itself in museums, and collections that acknowledge it as 'cultural productions' more than attention seeking spectacles. In other words there is mutual benefit of appreciation between my audience and the work.

4) In an interview from the Vuitton Foundation, you explained that you are now creating your own kanga patterns. Is this further step towards appropriation part of a deeper identity quest through your artistic work?

The kanga's I select for my work function in the society as religious objects. What is for me attractive about them is that they are not produced in the society that treats them with reverence; they are produced mostly in Asia. This quality for me introduces an ambiguity which is useful to my work. In fact, the patterns or designs are somewhat meaningless in the context of spirituality.

Stepping back, my interest in this ambiguity began with the infamous court scene where the former deputy president of the ANC was being accused of rape. He defended himself with appropriating the east African phenomena where kanga's are used as devices of communication.

He indicated that the young woman, who we now know as Khwezi, was wearing a kanga which indicated to him seduction or consent. This then drove me to research the complex language of this object. The idea of codes or things communicated through contextual or symbolic reading mirrored what conceptual artists were doing with language and objects. Yes, identity is part of the conversation but part of a whole lot of other subjects to interrogate.

5) What is the role of cultural identity in your work?

I see culture as something that is not stagnant but changing at different speeds. Sometimes a particular moment, a particular act or utterance can betray traditional cultural identity. These moments often become incorporated as part of it of that cultural identity. I appreciate the chaos that meaning is put under when its traditional reading is tested outside ritual, and bears strange new fruit.

FR

1) Vous êtes un artiste sud-africain et vos œuvres ont été exposées sur plusieurs continents: comment définissez-vous et situez-vous votre travail par rapport à l'art contemporain d'aujourd'hui ?

J'ai étudié les Beaux-arts à l'Université de Johannesburg, et l'objectif de cette institution était de produire des artistes en phase avec les processus conceptuels de création artistique. A l'époque de mes études, la majorité des artistes sud-africains de renommée internationale exploraient des sujets qui étaient centrés sur les thèmes des « politiques identitaires ».

Dans mon propre développement je suis rentré également dans cette catégorie : J'ai senti que pour pouvoir me distinguer en tant qu'artiste, je devais définir ma « différence » à travers mes expériences, afin de faire des propositions artistiques pertinentes et dignes d'intérêt.

Je me suis donc concentré sur la multiplicité et la complexité de ma propre identité fluide, au sein d'une société évoluant rapidement, du moins politiquement, à cause d'une situation politique dramatique qui se présente dans un pays se remettant de l'Apartheid. Un pays qui, d'une part essaie de se confronter à ce que cela signifie d'être une démocratie, et qui d'autre part tente d'obtenir de vagues idéaux de liberté.

Ma première série d'œuvres, *Players of Color*, s'attaquait aux difficultés d'un jeune qui problématisait sa propre masculinité et qui cherchait des moyens de mettre en doute ses propres qualités hégémoniques. Il s'agissait, pour ainsi dire d'un rebelle idéologique.

Ma deuxième série d'œuvres, qui a commencé avec l'exposition *Fortune Telling in Red, Black, and White* a évolué à partir de cette position critique. J'ai exploité le symbolisme du jeu de couleurs rouge, noir, et blanc, premièrement pour son usage dans les journaux et les médias, deuxièmement en tant que jeu de couleurs spirituel tel que les sorciers et les guérisseurs traditionnels l'utilisent en Afrique du Sud, et troisièmement en tant qu'outil politique de propagande comme on l'a vu en URSS. Dans ces œuvres, il y avait une préoccupation fonctionnelle et artistiquement conceptuelle.

Dans mes œuvres, j'ai transformé de manière minimale et matérielle un objet manufacturé, un tissu appelé kanga, en restant constamment conscient de sa complexité et de ses fonctions, transcendant continuellement les lieux géographiques. En un mot, j'utilise la notion d'appropriation et de déplacement dans ses significations pour mettre au jour les fonctions de relations complexes, les métaphores et les significations du kanga en soi.

Pour résumer, les objets que j'utilise peuvent avoir un enracinement ou un lien fort avec les lieux et les sociétés qui les produisent. Mon travail témoigne de leur fluidité et permet ainsi à différents publics de s'y connecter, puisque l'entrée pour accéder à ces œuvres est conceptuelle. La lecture de ces tissus peut être textuelle, visuelle et métaphorique.

2) Votre tapisserie portant le slogan « Lest we forget » (Souvenons-nous) a été exposée récemment à Paris lors de l'exposition collective *Hier est la mémoire d'aujourd'hui*. C'est un extrait de la bible, également utilisé pour honorer la mémoire des soldats. Quel lien entretenez-vous entre passé et présent ?

Mon travail fait souvent disparaître la différence entre passé et présent. J'ai recours à différents contextes et interprétations. Je dirais que j'utilise les expressions, les haïkus, et les citations, comme un collage conceptuel d'idées. Je les sors de leur signification habituelle pour en complexifier les interprétations, en tant qu'œuvre artistique.

Un des fondements de cette démarche est la pratique politique de la création de slogan. Cette technique était utilisée par les mouvements de libération, notamment par le Congrès national africain (ANC) en Afrique du Sud, pour rallier les foules autour de cette cause. Ce qui n'est au départ qu'un simple chant devient l'énergie qui galvanise les manifestants, et les amène à marcher à l'unisson.

On trouve généralement les mots « Lest we forget » (Souvenons-nous) écrits sur les plaques officielles des monuments, mais les manifestants les portent sur des panneaux en carton, qui sont jetables et même éphémères. L'œuvre se concentre sur l'aspect mémorable des

manifestations, et tente de fixer ce que la mémoire contemporaine tend à oublier. Cela rejoint parfaitement le rôle des sculptures de bronze qui parsèment l'histoire.

Comme je l'ai mentionné, la combinaison des couleurs noir, rouge et blanc du kanga a un sens religieux dans l'Afrique subsaharienne. L'alliance de textes ou extraits bibliques avec un textile qui est déjà pétri d'énergie spirituelle illustre l'ambiguïté, la dualité et la multiplicité du message. La notion de réemploi d'un objet dans un but artistique devient ainsi un processus conceptuel appelé l'appropriation.

3) Dans les œuvres où vous placez des slogans sur des tissus Kanga, vous exprimez une critique sur le rôle des media de masse, et sur l'attitude post-apartheid des dirigeants politiques: quelles sont les réactions du public sud-africain par rapport à votre travail ?

Tout comme moi, d'autres artistes de ma génération, voire plus jeunes, formulent des critiques acerbes sur les gouvernements post-apartheid. Il y a encore des dirigeants politiques qui sont ce que l'on pourrait appeler des « vaches sacrées », c'est-à-dire qu'ils sont au-dessus des lois, de par leur contribution à la lutte (contre l'apartheid). On retrouve certains de ces personnages dans mes œuvres, souvent dans un rôle central.

Je travaille beaucoup les niveaux de lecture dans mes œuvres. Ceux-ci peuvent être appréhendés de différentes manières, et évitent ainsi l'écueil simpliste du duo art/activisme politique. De plus, mon objectif n'est pas de « téléviser la révolution » mais de donner rendez-vous au spectateur au travers d'un dialogue (intellectuel, symbolique, religieux, etc.). Plus que dans des espaces commerciaux, mes travaux ont été exposés dans des musées et des collections, et ont reçu une certaine reconnaissance en tant que production culturelle, et non en tant que spectacle

cherchant à attirer l'attention. En d'autres termes, il y a entre le spectateur et l'œuvre une reconnaissance réciproque.

4) Dans une interview donnée à la Fondation Vuitton, vous expliquez créer vos propres motifs de kanga dorénavant. Cette étape supplémentaire vers l'appropriation fait-elle partie d'une quête d'identité par le biais de votre travail artistique ?

Les kangas que je choisis pour mes œuvres sont considérés par la société comme des objets religieux. Ce qui les rend attirants à mes yeux est qu'ils ne sont pas produits au sein de la société qui les vénère : ils sont principalement produits en Asie. Cet élément d'après moi génère une ambiguïté intéressante pour mon travail. En réalité, les designs et motifs n'ont aucun sens du point de vue de la spiritualité.

En prenant du recul, mon intérêt pour cette ambiguïté a commencé avec cet épisode judiciaire abject où l'ancien président du Congrès national africain était accusé de viol. Il a utilisé pour sa défense le fait qu'en Afrique de l'est le kanga est utilisé comme un outil de communication. Il nota que la jeune femme, que l'on connaît désormais sous le nom de Khwezi, portait un kanga qui lui semblait indiquer une volonté de séduction ou un consentement. Cela m'a amené à faire des recherches sur le langage complexe lié à cet objet. Cette idée de messages ou de codes véhiculés par une interprétation contextuelle ou symbolique fait écho à ce que les artistes conceptuels faisaient avec le langage et les objets. Bien sûr l'identité fait partie de cette conversation, tout comme bien d'autres sujets à interroger.

5) Quel rôle joue la question de l'identité culturelle sur votre travail ?

Je conçois la culture comme quelque chose qui n'est pas immobile, mais qui change plutôt, à différentes vitesses. Parfois un moment, une parole, ou un acte particulier, peut trahir l'identité culturelle traditionnelle. Ces moments sont souvent incorporés dans l'identité culturelle. J'aime le chaos que cela peut revêtir, quand l'interprétation traditionnelle est mise à l'épreuve en dehors des rites, et que cela donne un résultat étrange et nouveau.

Entretien avec Roger Ballen – 26 avril 2021

(par Zoom, emails et enregistrements audio)

EN

1) In 2019 in Brussels you created for La Centrale for contemporary art an impressive in-situ installation, that was made from different pieces, old dummies, broken chairs, and ancient dolls. All those were collected from donations and flea markets. It seems there is a strong connection between past and present in your creations : Can you explain what role the notion of time and temporalities take in your protean work ?

Of course the present is made up of the past and the past is the present. But when one makes art and expresses oneself through objects and other forms of creation, one uses one's experience, which is memory-based, emotionally-based, cognitively-based. So you know you just can't go out and create an artwork without some experience, without some learning, without some previous experience as I say, so there is no doubt in my mind that the past is greatly responsible for the present, and it's hard to necessarily distinguish what is actually part of the past, or what is part of the present. I always say, the past and the present are part of the memory, part of cognitive relationships, and both the so called present and the past can exist in the same brain cell, so what are we actually thinking of physiologically, biologically. But answer your question in a very succinct way, that work you saw in Centrale and that you see on my website and various other places is shaped by my experience, by my 54 years of working in photography and art. So

one can just say they're just products of the present, although the moment of the creations take place in the moment, the moments are influenced by my past experience.

2) I would like to ask you about the notion of Fetish and Factish. I ask you this question because I read recently a book from the French philosopher, anthropologist, and sociologist, Bruno Latour. The book was *On the Modern Cult of the Factish Gods*. I thought about your work while I was reading this book. Bruno Latour explains that the Moderns didn't understand the worship of the Fetish among the populations they colonized. Modern fetishes are present in our lives, and he introduces the notion of factish. For him, science and fetish/factish can co-exist together. The factish can be broken, repaired, and their function is to make our fears visible, and avoid the fears to be stuck in our bodies. He thinks that some artists make factishes, that is to say modern fetishes, for this very reason. Do you see any connection between this notion of fetishes/factishes with your work?

I am not that clear what factish is, I try to look up the word on Google but I didn't really find anything. But I'd like to explain this issue, which is quite important in art. Just because something is defined as a fetish, it doesn't mean it has any impact. Anybody perhaps can make something called a fetish, but it doesn't mean, just because you call something that by that name, that it actually has any effect on a viewer. So the key issue is whether the fetish has some sort of archetypal meaning to it, has an archetypal form. If it does, then it's likely to have some impact, not only on the people that perhaps the fetish came from, but other people, and you can see this in museums you know. When I go to museum I see African art that may have been produced a few 100 years ago and it's sitting behind a glass barrier. But when I see it, it immediately has an impact on me psychologically. And I'm not saying that this relationship can

be quantified or is equal to the type of experience somebody who have made the so-called fetish or the culture that it came from. But if it is a good work of art, or an important work of art, especially when we're talking about more Outsider Art or Art Brut or Primitive Art, then the issue of the archetypal started to play a role. So again the issue is not necessarily a cultural one because this is not a very strong archetype. Of course the person from another culture won't really have a strong psychological experience with the work perhaps, also in the culture that it was created in, but if it is as strong archetypal piece then it will have a, it should at least have a strong and impactful relationship to the viewer with whichever culture that might be experiencing it, or viewing it.

**3) In the film *Ballenesque* that you made in 2017, you said about the spaces in your work that :
“They are populated by fragmented humans, out of place animals, and broken objects”. What are the links that connect these three elements in your artworks ?**

I think there are a couple of issues that I can bring up here. First of all the main link is Roger Ballen's mind. Just because these objects exist the way they exist, it doesn't mean that there's any coherent metaphoric relationship between them. It's my job to find those relationships, those formal relationships, those relationships that convey a message, a coherent message, a layered message, so the issue is that the link is actually my mind. That's what the link is. And it doesn't mean, as I said, just because these things exist in the world, that there is any real link. So I guess one could try to define these objects, that might be broken, they might be sort of feeling marginalized, of being out of place, they might be broken. But so I guess from a visual point of view that, you know, they have certain esthetic qualities to them. That's fine, that shows a sense of wear and tear, a sense of abandonment, a sense of being left out, going back

to earth. But in themselves they don't necessarily have much more meaning than that, so my goal is to create a more, a higher meaning, a more complex meaning, a more so-called metaphoric meaning that will take the viewer and myself to another zone, to open up another reality, create a so called Ballenesque statement. And you know that's really, the important issue here is, you know, how do you take disparate objects, even though they might look the same, and create a higher meaning. That's the challenge and it's not an easy one.

4) You are a worldwide famous artist, and you are about to open the Inside Out Centre in Johannesburg. How do south-African people generally react to your work, and did you feel an evolution over time?

I have been in South Africa for nearly 39 years now, and my work is undergoing quite a substantial transformation from the early 80s to the present. I think the country has also gone through a substantial transformation on some levels, and I guess in other areas it hasn't gone through much of a transformation. But it's I guess important to just point out that for many years, I guess, from literally 80s to maybe 2010 11/12, I think most people really saw me as an outsider, somebody who came here, made critical statements about society here, about the way people interacted, probably in the areas of life that a lot of people here would've rather kept buried. And so I created imagery that had a psychological impact on people, and people don't necessarily like that, they like to stay repressed, they like to avoid real issues, they like to avoid them and fronting them, themselves in any real way, or confronting their culture in a deeper way. So you know my pictures that I took in *Platteland* series, perhaps in the *Outland* series, you know, created a lot of anger towards me. And I certainly wasn't seen as somebody, that society here took a liking to, generally speaking, from the left and from the right. That sort of changed quite substantially over the last 10 years. I think most of the society here look up to me now. They've seen I put in the time, my work's got a lot more complex, it's going beyond just

making comments about the culture here, and it's, you know, it's art that they find challenging and respect, you know, my commitment to the country, and to my work and to making statements, it has a relevancy. So you know, I don't face the same issues that I faced in the 90s and early 2000s. People look up to me, and although my work is complex, and on a different level than most people are able to comprehend, you know the most people here haven't had that much interaction with the type of art that I do. So perhaps some of it's above them, but the work I do is psychological, and tend to have an immediate effect on people. So they certainly don't forget what I do and I think they respect what I do and look up to me at this point in time.

FR

1) En 2019 à Bruxelles, vous avez créé pour La Centrale pour l'art contemporain une impressionnante installation in-situ, composée de différentes pièces, de vieux mannequins, de chaises cassées et de poupées anciennes. Tout cela a été collecté à partir de dons et au marché aux puces. Il semble qu'il y ait un lien fort entre le passé et le présent dans vos créations : pouvez-vous expliquer le rôle que jouent les notions de temps et de temporalités dans votre travail protéiforme?

Le présent est naturellement constitué du passé, et le passé est le présent. Mais quand on fait de l'art et qu'on s'exprime à travers des objets et d'autres formes de création, on utilise son expérience, qui est basée sur la mémoire, sur l'émotion, sur la cognition. Vous ne pouvez pas juste sortir et créer une œuvre d'art, sans expérience, sans apprentissage, sans expérience préalable. Dans mon esprit, il ne fait aucun doute que le passé est en grande partie responsable

du présent. C'est difficile de distinguer nécessairement ce qui fait partie du passé ou ce qui fait partie du présent. Je dis toujours que le passé et le présent font partie de la mémoire, font partie des relations cognitives. Ce qu'on appelle le présent et le passé peuvent tous les deux exister dans la même cellule cérébrale, alors à quoi pensons-nous réellement physiologiquement, biologiquement ? Mais pour répondre à votre question de manière très succincte, ce travail que vous avez vu à la Centrale, ce que vous voyez sur mon site Web et dans divers autres endroits, est façonné par mon expérience, par mes 54 ans de travail dans la photographie et l'art. On ne peut juste dire qu'ils sont juste des produits du présent, bien que le moment des créations se déroule dans l'instant, et que les moments sont influencés par mon expérience passée.

2) Je voudrais vous interroger sur la notion de Fétiche et *Faitiche*. Je vous pose cette question parce que j'ai lu récemment un livre du philosophe, anthropologue et sociologue français Bruno Latour. Le livre était *Sur le culte moderne des dieux faitiches*. J'ai pensé à votre travail pendant que je lisais ce livre. Bruno Latour explique que les Modernes n'ont pas compris le culte du Fétiche parmi les populations qu'ils ont colonisées. Les fétiches modernes sont présents dans nos vies, et il introduit la notion de *faitiche*. Pour lui, science et fétiche / faitiche peuvent coexister ensemble. Le faitiche peut être cassé, réparé et sa fonction est de rendre nos peurs visibles, et d'éviter que les peurs se fixent dans nos corps. Il pense que certains artistes font des faitiches, c'est-à-dire des fétiches modernes, pour cette raison même. Voyez-vous un lien entre cette notion de fétiches / faitiches, et votre travail?

Je ne sais pas très bien ce qu'est le faitiche, j'ai essayé de chercher le mot sur Google mais je n'ai rien vraiment trouvé. Mais j'aimerais éclaircir cette question, qui est assez important en art. Ce n'est pas parce que quelque chose est défini comme un fétiche, que cela a un impact.

N'importe qui peut peut-être faire quelque chose appelé un fétiche, mais cela ne signifie pas que cela aura un effet sur le spectateur, juste parce qu'il a été appelé ainsi. La question clé est donc de savoir si le fétiche a une sorte de signification archétypale, s'il a une forme archétypale. Si c'est le cas, cela aura probablement un impact, pas seulement peut-être sur les personnes d'où le fétiche vient, mais aussi sur d'autres personnes, et vous pouvez voir ceci dans les musées. Quand je vais au musée, je vois de l'art africain qui a peut-être été produit il y a quelques 100 ans, et qui se trouve derrière une barrière en verre. Mais quand je vois cela, il y a un impact psychologique immédiat. Je ne dis pas que cette relation peut être quantifiée, ou qu'elle soit équivalente au vécu d'une personne qui aurait fabriqué ce qu'on appelle le fétiche, ou la culture d'où il vient. Mais s'il s'agit d'une bonne œuvre d'art, ou d'une œuvre d'art importante, en particulier s'il s'agit plutôt d'art outsider, d'art brut, ou d'art primitif, alors la question de l'archétype commence à jouer un rôle. Là encore, la question n'est pas nécessairement culturelle car l'archétype n'y est pas très fort. Une personne d'une autre culture n'aura peut-être pas naturellement une forte expérience psychologique avec l'œuvre, ni avec la culture dans laquelle elle a été créée, mais si c'est une pièce archétypale forte, alors il devrait au moins y avoir une relation forte et percutante à expérimenter ou à voir pour le spectateur, quelle que soit sa culture.

3) Dans le film Ballenesque que vous avez réalisé en 2017, vous avez dit à propos des espaces dans votre travail qu'ils « sont peuplés d'humains fragmentés, d'animaux pas à leur place, et d'objets cassés ». Quels sont les liens qui relient ces trois éléments dans vos œuvres ?

Je pense qu'il y a quelques questions que je peux évoquer ici. Tout d'abord, le lien principal est l'esprit de Roger Ballen. Ce n'est pas parce que ces objets existent tels qu'ils existent, qu'il y a une relation métaphorique cohérente entre eux. C'est mon travail de trouver ces relations, ces

relations formelles, ces relations qui véhiculent un message, un message cohérent, un message composé de couches, donc la question est que le lien est en fait mon esprit. Voilà ce qu'est le lien. Et comme je l'ai déjà dit, ce n'est pas parce que ces choses existent dans le monde, qu'il y a un lien réel. Donc je suppose que l'on pourrait essayer de définir ces objets, qui pourraient être cassés, qui pourraient se sentir en quelque sorte marginalisés, pas à leur place, qui pourraient être brisés. Mais je suppose que d'un point de vue visuel, ils ont certaines qualités esthétiques. C'est bien, cela montre une impression de patine, une impression d'abandon, une impression d'être laissé de côté, de retourner sur terre. Mais en eux-mêmes, ils n'ont pas nécessairement beaucoup plus de sens que cela, donc mon objectif est de créer un sens plus élevé, un sens plus complexe, un sens plus métaphorique si l'on peut le nommer ainsi, qui mènera le spectateur et moi-même dans une autre zone, pour ouvrir une autre réalité, créer une déclaration dite Ballenesque. La question vraiment importante ici, c'est comment prendre des objets disparates, même s'ils peuvent se ressembler, et créer une signification plus élevée. C'est le défi et il n'est pas facile.

4) Vous êtes un artiste de renommée mondiale et vous êtes sur le point d'ouvrir le *Inside Out Centre* à Johannesburg. Comment les Sud-africains réagissent-ils généralement à votre travail et avez-vous ressenti une évolution dans le temps?

Je suis en Afrique du Sud depuis près de 39 ans maintenant, et mon travail a subi une transformation assez substantielle depuis le début des années 80 jusqu'à aujourd'hui. Je pense que le pays a également traversé une transformation substantielle à certains niveaux, et il me semble que dans d'autres domaines, il y a eu peu de transformations. Mais je pense qu'il est important de souligner que pendant de nombreuses années, littéralement des années 80 à peut-

être 2010, 2011, 2012, la plupart des gens me voyaient vraiment comme un outsider, quelqu'un qui est venu ici, qui a fait des déclarations critiques sur la société ici, sur la façon dont les gens interagissaient, probablement sur des coins de vie que beaucoup de gens ici auraient préféré garder enterrés. Et donc j'ai créé des images qui ont eu un impact psychologique sur les gens, et les gens n'aiment pas forcément ça, ils aiment rester réprimés, ils aiment éviter les vrais problèmes, ils aiment les éviter et les affronter eux-mêmes de manière réelle, ou confronter leur culture d'une manière plus profonde. Les photos que j'ai prises dans la série *Platteland*, peut-être dans la série *Outland*, ont créé beaucoup de colère envers moi. Et je n'étais certainement pas considéré comme quelqu'un que la société ici appréciait en général, ni à droite ni à gauche. Cela a beaucoup changé au cours des 10 dernières années. Je pense que la plupart de la société ici m'estime maintenant. Ils ont vu que je consacrais le temps nécessaire à tout cela, mon travail est beaucoup plus complexe, cela va au-delà de simples commentaires sur la culture ici, et c'est, vous savez, c'est de l'art qu'ils trouvent stimulant et qu'ils respectent. Mon engagement pour ce pays, pour mon travail et pour faire des déclarations, cela a une pertinence. Donc, je ne suis pas confronté aux mêmes problèmes que ceux auxquels j'ai été confronté dans les années 90 et au début des années 2000. Les gens m'estiment, et bien que mon travail soit complexe, et à un niveau différent que ce que la plupart des gens sont capables de comprendre, la plupart des gens ici n'ont pas eu tant d'interactions que cela avec le type d'art que je pratique, alors peut-être qu'un peu de toute cela est au-dessus d'eux, mais le travail que je fais est psychologique, et a tendance à avoir un effet immédiat sur les gens. Donc, ils n'oublient certainement pas ce que je fais et je pense qu'ils respectent ce que je fais et qu'à l'heure actuelle, ils m'estiment.

Index des noms et des notions

A

Afrique du Sud, 31, 73, 115, 116, 127

Appropriation, 6, 15, 17, 37, 68, 111, 112, 113, 115, 117, 118, 135

ASAWA, Ruth, 53, 104

Assemblage, 3, 5, 33, 45, 60, 95, 135

ATTIA, Kader, 89, 104

Autoportrait, 18, 21, 23

B

BALLEN, Roger, 2, 45, 46, 73, 104, 109, 120, 122, 126

BERENHAUT, Marianne, 55, 104

BOLTANSKI, Christian, 27, 56, 105

Bricolage, 3, 5, 11, 60, 67, 69, 71, 76, 90, 93, 94, 95, 96, 135

Bruxelles, 5, 45, 46, 87, 89, 99, 124

C

Chaos, 6, 17, 27, 32, 60, 83, 90, 91, 95, 114, 119

CHIM POM, 64

Collecte, 3, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 27, 33, 45, 47, 48, 59, 60, 95, 135

CRENN, Julie, 5, 29, 30

D

DURHAM, Jimmie, 68, 69, 70, 71, 105

E

Ephémère, 23, 55, 56, 58, 83, 95

F

Faitiches, 91, 92, 100, 125, 135

Fétiche, 125

FLEM, Lydia, 13, 14, 99

Fragments, 3, 4, 18, 27, 28, 29, 37, 42, 54, 59, 60, 76, 83, 86, 88, 92, 94, 95, 96, 135

G

Google, 10, 121, 125

GRUZINSKI, Serge, 89

H

Hâfu, 0, 1, 4, 5, 6, 8, 11, 18, 20, 24, 25, 26, 27, 29, 37, 43, 60, 65, 67, 74, 75, 76, 92, 93, 95, 135

HALL, Stuart, 24, 30, 31, 32, 38, 86, 87, 88, 97, 99

Héritage, 0, 1, 83, 84, 92, 93, 94, 95

HICKS, Sheila, 16, 51, 52, 106

Hinomaru, 61, 62, 63, 64, 107

HIRSCHHORN, Thomas, 90, 91, 92, 106

Hokusai, 21, 23

HUA, Mai, 93

I

Identité, 5, 8, 11, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29,
30, 32, 37, 42, 43, 44, 60, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 84,
85, 86, 87, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 115, 118, 119, 135

Illégitimité, 67, 73

Inrô, 40, 42

Instagram, 83, 84, 85

ISHIKAWA, Mao, 62, 63, 64, 107

J

Japon, 4, 8, 9, 13, 18, 20, 24, 25, 47, 48, 56, 59, 60, 62,
63, 64, 65, 66, 67, 74, 76, 84, 88, 94, 95, 97, 98, 135

Japon., 4, 20, 60, 67, 75, 84

JULLIEN, François, 28, 30, 72, 98, 101

K

KGANYE, Lebohang, 43, 44, 45, 107

Kimono, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 92

KORE-EDA, Hirokazu, 74

L

LATOURE, Bruno, 91, 92, 121, 125

Légitimité, 3, 4, 5, 60, 64, 66, 67, 68, 72, 73, 86, 93, 95,
135

LEMAOANA, Lawrence, 2, 31, 32, 51, 66, 109, 110

M

Magiciens de la terre, 50, 103

Magiciens de la Terre, 49, 51, 101

Matériaux domestiques, 5, 6, 11, 12, 15, 55, 56, 60, 84,
95, 135

Métier à tisser, 84

métissage, 4, 5, 17, 20, 25, 26, 29, 38, 54, 60, 67, 95, 100,
135

Métissage, 135

MILETIC, Hana, 89

MIYAZAKI, Tetsuro, 26

MPANE Aimé, 87, 88

MÜLLER, Jean-Pierre, 87

MURPHY-SHIGEMATSU, Stephen, 25, 67

P

Passé, 13, 33, 43, 44, 45, 47, 60, 65, 66, 83, 87, 88, 93,
94, 95, 116, 124, 125

R

RAKOWITZ, Michael, 57, 108

Réparation, 84, 88, 89, 90

S

Samurai, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 102

SHIOTA, Chiharu, 47, 48, 108

Souvenirs, 5, 6, 9, 12, 13, 14, 15, 33, 42, 44, 45, 59, 66,
75, 84, 93, 94, 135

STEINER, Barbara, 93

Superposition, 37

T

TANAKA, Koki, 74, 75

TANIUCHI, Tsuneko, 30, 32

TAWNEY, Lenore, 56, 108

Temps, 3, 5, 6, 9, 14, 15, 27, 30, 31, 32, 33, 37, 42, 43,
44, 45, 47, 48, 49, 54, 57, 58, 59, 60, 65, 73, 85, 86,
89, 90, 95, 101, 124, 127, 128, 135

Tissage, 3, 33, 34, 36, 37, 38, 42, 43, 49, 50, 51, 53, 54,
60, 72, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 95, 135

Transmission, 44, 56, 76, 83, 92, 93, 135

W

WOOLFALK, Saya, 26

Y

YANG, Jun, 93, 94

Yôkai, 8, 20, 21, 24

Z

ZANGEWA, Billie, 16

Table des matières

Remerciements.....	2
Sommaire.....	3
Introduction.....	4
I. la collecte : risques et atouts.....	6
1) A la recherche de l'identité <i>hâfu</i> : le <i>Tanuki</i>	8
a) La collecte du souvenir	8
b) La collecte des mots.....	10
c) La collecte des matériaux domestiques.....	11
2) Les dangers de la collecte.....	12
3) Le domestique et l'intime.....	15
II. Fragments et ressources multiples.....	18
1) Le sentiment d'anomalie dans un pays à la croyance mono-ethnique : <i>Autoportraits fragmentés</i>	20
2) Les particularités du métissage <i>hâfu</i>	25
3) Fragments et identités.....	27
4) <i>Tous, des sang-mêlés</i>	29

III. Tissage et assemblage des matières et du temps.....	33
1) Superposer les histoires et les espace : le <i>Samurai</i>	37
a) Le <i>Samurai</i> et ses histoires.....	37
b) Superpositions : le travail de Lebohang Kganye.....	43
c) L'assemblage d'objets aux temporalités et espaces multiples.....	45
2) Tisser.....	49
a) <i>Magiciens de la Terre</i> , l'ouverture aux pratiques artisanales	49
b) Sheila Hicks, le tissage et ses formats.....	51
c) Ruth Asawa, le tissage du métal.....	53
d) La rencontre des nœuds	54
3) Upcycling : l'éphémère, et l'éternel	55
4) <i>Ma et Naru</i> , à la recherche d'autres temporalités	58
IV. La légitimité du bricolage	60
1) La place des <i>hâfu</i> au Japon, et dans sa culture connue pour être exclusive	60
a) <i>Hinomaru</i> un symbole traditionnel que l'on ne peut pas dégrader	62
b) La quête de l'identité japonaise.....	65
c) Légitimité <i>hâfu</i>	67

d) Le cas de Jimmie Durham	68
e) L'art pour évoquer les marges et proposer d'autres points de vue	73
2) Le « bricolage », un processus à valoriser	76
a) Souvenirs de famille face à l'objet éphémère : <i>Les fragments de kimono</i>	83
b) La notion de Traduction culturelle chez Stuart Hall.....	86
c) Réparation.....	88
d) Bricolage.....	90
e) Les <i>faitiches</i> pour matérialiser l'invisible.....	91
f) Narration autobiographique et transmission	93
Conclusion.....	95
Bibliographie	97
Annexes	109
Entretien avec Lawrence Lemaana – Janvier 2020.....	110
Entretien avec Roger Ballen – 26 avril 2021.....	120
Index des noms et des notions.....	129

Le terme « *Hâfu* » désigne un métis avec un parent japonais. Bien que les Japonais semblent valoriser de plus en plus le métissage, les *hâfu* sont encore très souvent discriminés.

Je suis moi-même *hâfu*, avec une culture française dominante. Comment partager mon vécu *hâfu* ? Avec quelle légitimité puis-je parler du Japon, pays à la culture si exclusive ?

Au moyen de ma recherche plastique, j'explore les différents aspects de mes identités, à travers des productions résultant d'une série d'étapes qui pour moi ont un sens : la collecte de matériaux domestiques et de souvenirs épars, la fragmentation des matières et des cultures, le tissage et assemblage des fragments et de leurs temporalités, et enfin le bricolage comme vecteur de légitimité.

The term "Hâfu" refers to somebody with one Japanese and one non-Japanese parent. Although Japanese people seem to value more and more multiethnicity, *hâfu* individuals are very often discriminated against.

I am myself *hâfu*, with a dominant French culture. How can I share my *hâfu* experience? How can I legitimately speak of Japan, a country with such an exclusive culture?

Through my plastic research, I explore the different aspects of my identities, with productions resulting from a series of steps that have meaning for me: the collection of household materials and scattered memories, the fragmentation of materials. and cultures, the weaving and assembling of fragments and their temporalities, and finally bricolage as a vector of legitimacy.

Mots-clés : Hâfu, métissage, appropriation, transmission, identité, Japon, fragments, collecte, légitimité, faitiches, bricolage